

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNIVERSITÉ PARIS OUEST-NANTERRE

POÉTIQUE DU SUICIDE DANS LE ROMAN NATURALISTE :
NATURES ET PHILOSOPHIES DE LA MORT VOLONTAIRE (1857-1898)

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES
(UQAM)

ET DU DOCTORAT EN LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES
(U PARIS OUEST)

PAR

SÉBASTIEN ROLDAN

AOÛT 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette thèse rend compte d'une recherche accomplie de 2008 à 2012, grâce au concours de nombre d'intervenants. Songeons d'abord aux directeurs de thèse, qui ont conduit cette cotutelle franco-qubécoise de main de maître, Véronique Cnockaert et Pierre-Jean Dufief. Par leur engagement et leur générosité, ils ont fourni un encadrement hors pair à mes efforts. Sans eux, mes travaux ne seraient pas à la hauteur de mes aspirations. La somme effarante de savoirs et de perspectives toniques qu'ils ont mis à ma disposition n'a d'égal que la qualité des pistes de réflexion qu'ils m'ont ouvertes. À Mme Cnockaert, qui dirige mes recherches de longue date, je dois ma minutie et mon enthousiasme de lecteur, et bien d'autres aptitudes encore dont je n'aurai sans doute jamais pleine conscience. À M. Dufief, qui m'a si bien accueilli à Paris, je ne dois pas seulement la compréhension plus globale du fait littéraire qu'il a encouragée, mais aussi l'agréable et stimulante entrée dans l'univers des spécialistes goncourtians et daudétiens qui a été la mienne. Aux deux va ma haute gratitude.

Quatre ans de doctorat répartis entre Montréal et Paris m'enjoignent à souligner les séminaires stimulants que j'ai suivis des deux côtés de l'Atlantique. Je pense également aux enrichissantes expériences qu'ont financées le Département d'études littéraires de l'UQAM et Figura; leur soutien, combiné à celui du CRSH et du programme Frontenac, m'ont permis de tester mes hypothèses auprès de pairs et de spécialistes d'horizons divers, dont l'apport à ma réflexion est capital.

La patience, l'empathie, l'amitié et les encouragements de mon entourage – famille, amis et collègues – m'ont été précieux, surtout durant la dernière année, qui a été celle de la rédaction. J'entends vous remercier tous de vive voix bientôt.

Au sortir de ce grand labeur, je le dédie à celle qui l'a rendu possible et qui en a fait une chose dont je puis être fier, Sophie Pelletier. J'espère qu'elle partage ma fierté et qu'elle sait combien ces longues pages sont aussi les siennes. Si, pour celles qui se tournent ici, elle demeure mon inspiration, mon modèle, mon secours, elle sera mon succès pour celles à venir.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCTION.....	1
Un corpus naturaliste.....	10
Le suicide naturaliste : une problématique.....	27
Une question philosophique : théorie et approche	41
État de la question	55
PREMIÈRE SECTION — NATURES DU SUICIDE	62
CHAPITRE I	
LE SUICIDE COMME FUREUR DE LOCOMOTION : LES TRANSPORTS D'EMMA BOVARY ...	63
L'élévation héroïque du poète et l'égarement fou de l'esprit critique	66
Les grands chemins de la critique	79
L'espace critique d'une locomotion furieuse	115
Conclusion : « Mais tout cela va loin, mon enfant! »	140
CHAPITRE II	
À LA LIMITE DU SUICIDE : LA QUESTION DE LA VOLONTÉ	
CHEZ GERMINIE ET GERVAISE.....	152
Mourir par accident et abrutissement volontaire.....	157
Suicides embryonnaires et pulsion de mort	171
Aliénation, suicide, sacrifice	190
Le libre arbitre des mortes-vivantes	221
Conclusion : les marges du suicide et de la littérature.....	234
CHAPITRE III	
LA NATURALISATION DU SUICIDE : MYSTÈRES DE THÉRÈSE ET LAURENT	242
Un enfer, un hermaphrodite et une coïncidence extraordinaires à lisser	248
Une possession, un fait divers et une télépathie fantastiques à juxtaposer	272
Un stigmat, une hallucination, un éclair à étaler	301
Réversibilité énigmatique du suicide en contexte positif.....	317
Dévorations du darwinisme social	348
Conclusion : chacun est son propre juge.....	372
CHAPITRE IV	
LA CONTAGION DU SUICIDE : LE SALUT DE SŒUR PHILOMÈNE.....	387
Liaisons du délié	390
Impressionnabilités	409
Fortifications de la volonté.....	426
Contaminations	436
Conclusion : leçons de l'empoisonnement.....	462

DEUXIÈME SECTION — PHILOSOPHIES DU SUICIDE	472
CHAPITRE V	
RITES DU SUICIDE : LES ÉCARTS DU PETIT CHOSE ET DE DÉSIRÉE DELOBELLE	473
La jeunesse du poète romantique passée entre philosophie et cirque	480
Pierrot décroché, jeté à terre, embourbé dans le Paris naturaliste	503
Le suicide partiel : une panacée?	513
Rituels de la mort volontaire : le suicide « manqué » de Désirée	529
Conclusion : multiplicité et norme	546
CHAPITRE VI	
SUICIDE ET DÉCADENCE NATURALISTE : UNE LENTE <i>COURSE À LA MORT</i>	551
Pessimisme et mort volontaire : une histoire littéraire	556
La querelle des « Werther retournés » : ruptures et continuité du naturalisme	575
Un diariste pessimiste en réponse à un pessimisme mal digéré	600
Études de la vie cérébrale : une nature morte parmi les méta-littératures	617
Conclusion : Lazare, Werther, Obermann et renversements	645
CHAPITRE VII	
<i>FORT COMME LA MORT</i> : LE TEMPS D'OLIVIER BERTIN	664
Aimer pour vaincre le temps	671
Aimer au service de l'Espèce	679
S'abriter dans un temps cyclique	690
S'abstraire du temps	699
Souffrir le temps	710
Finir le temps	721
Conclusion : reprises, retours et symboles	734
CHAPITRE VIII	
L'ESTHÉTIQUE DU SUICIDE : CLAUDE LANTIER	
OU L'HÉROÏSME RETROUVÉ D'UN GESTE RÉPROUVÉ	744
Fêlures et frémissements	753
Le romantisme et le symbolisme de l'artiste	766
L'héroïsme du suicide	786
L'esthétique d'un geste	803
Conclusion : le spectacle et les trois anges	832
CONCLUSION	843
BIBLIOGRAPHIE	879

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- MB* *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1857)
- SP* *Soeur Philomène* d'Edmond et Jules de Goncourt (1861)
- GL* *Germinie Lacerteux* d'Edmond et Jules de Goncourt (1864)
- TR* *Thérèse Raquin* d'Émile Zola (1867)
- PC* *Le Petit Chose* d'Alphonse Daudet (1868)
- MF* *Madeleine Féral* d'Émile Zola (1868)
- FjRa* *Fromont jeune et Risler aîné* d'Alphonse Daudet (1874)
- L'A* *L'Assommoir* d'Émile Zola (1877)
- ÀVL* *À vau-l'eau* de Joris-Karl Huysmans (1882)
- HK* *Hara-kiri* d'Harry Alis (1882)
- LF* *La Faustin* d'Edmond de Goncourt (1882)
- UV* *Une vie* de Guy de Maupassant (1883)
- CS* *Charlot s'amuse* de Paul Bonnetain (1883)
- JV* *La Joie de vivre* d'Émile Zola (1884)
- CM* *La Course à la Mort* d'Édouard Rod (1885)
- L'Œ* *L'Œuvre* d'Émile Zola (1886)
- FcM* *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant (1889)
- SF* *Soutien de famille* d'Alphonse Daudet (1898)

RÉSUMÉ

Comment les romanciers naturalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle en France ont-ils raconté le suicide? Quel est le traitement réaliste qu'ils ont réservé à ce thème officiellement dénigré, voire honni, car trop étroitement lié aux chimères et mièvreries sentimentales des écrivains de la génération précédente? Loin de faire l'objet d'une condamnation unanime pour romantisme excessif, la mort volontaire essaime partout dans la littérature naturaliste, impose sa présence énigmatique et ses valeurs tant polémiques que polysémiques, déploie – sur ce terreau austère qu'est l'écriture expérimentale – sa portée symbolique et heuristique aux frondaisons multiples, et se trouve à prospérer sous la fascination à la fois curieuse et terrifiée qu'éprouvent ces romanciers devant les grands mystères sublimes et mortifères. Si la conjoncture épistémologique de l'époque tend à faire du suicide une question avant tout médicale ou plus largement scientifique, la littérature naturaliste elle-même puise son originalité et ses fondements théoriques dans les sciences de la nature, en particulier la médecine; néanmoins, nous constatons que la mort volontaire se charge, chez les romanciers de cette veine, d'un capital philosophique qui, en tant que savoir et discours extrinsèques au récit, demande à être interrogé avec minutie. Aussi, à partir d'un bassin de douze romans parus entre 1857 et 1898 sous la plume de Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Émile Zola, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant et Édouard Rod, nous retenons huit problématiques principales, orientées suivant deux axes de réflexion : *natures* et *philosophies* du suicide. Creusant les *natures* du phénomène, la première section étudie les formes que prend le mal-être suicidaire dans *Madame Bovary* (chap. I), *Germinie Lacerteux* et *L'Assommoir* (chap. II), *Thérèse Raquin* (chap. III) et *Sœur Philomène* (chap. IV). Contemplant les *philosophies* du suicide, la seconde section poursuit l'enquête dans *Le Petit Chose*, *Fromont jeune et Risler aîné* et *Soutien de famille* (chap. V), *La Joie de vivre* et *La Course à la Mort* (chap. VI), *Fort comme la mort* (chap. VII) et *L'Œuvre* (chap. VIII). Tout au long sont sondées les portées spéculative et littéraire de la mort volontaire dans ces œuvres.

Mots-clés : littérature française; XIX^e siècle; naturalisme; roman; suicide; poétique; philosophie; épistémocritique; ethnocritique.

ABSTRACT

How did the French Naturalist novelists of the second half of the nineteenth century portray suicide? In what manner did they deal with the romantic overtones of self-murder, a theme so strongly linked to the sentimental and clichéd outbursts voiced by the previous generation of writers? Far from being banned for excessive romanticism suicide, albeit the object of openly expressed disdain by Naturalists, spreads its fiery black wings over much of the theoretically barren land that is the body of realistic novels complying – overtly or unwittingly – with the principles of *Le Roman expérimental*. The flaming, menacing, and enigmatic shadow thus cast over an intently objective and scientifically enlightened literature is surprisingly apt at developing both polemic and polysemous fruits, and as it turns out sheds new light under the frightened but eager scrutiny of these novelists who found themselves fascinated by its great mystery, both sublime and deadly. If the state of knowledge at the time made suicide a problem essentially pertaining to medical science or to scientific observation, Naturalist literature itself was intent on synchronizing its depictions with the data, approach, and lexicon presented in natural science treatises. Yet suicide in these novelists' fictions is loaded with a distinct philosophical sense which demands to be studied closely. Twelve Naturalist novels centered around self-murder covering a forty-year period (1857-1898), and stemming from Flaubert, Goncourt, Zola, Daudet, Maupassant, and Rod, serve as main ground for our investigation of eight different chief interrogations, united under two main orientations: we first review the diverse *natures* of suicide, then its many *philosophies*. Inquiring on varied forms taken by suicidal unease the opening section explores *Madame Bovary* (chap. I), *Germinie Lacerteux* and *L'Assommoir* (chap. II), *Thérèse Raquin* (chap. III), and *Sœur Philomène* (chap. IV). Focusing more on suicidal rationale the second section delves in *Le Petit Chose*, *Fromont jeune et Risler aîné* and *Soutien de famille* (chap. V), *La Joie de vivre* and *La Course à la Mort* (chap. VI), *Fort comme la mort* (chap. VII), and *L'Œuvre* (chap. VIII). Throughout are contemplated the literary and speculative reach of voluntary death in these novels.

Keywords: French literature; 19th century; naturalism; novel; suicide; poetics; philosophy; epistemo-criticism; ethno-criticism.

INTRODUCTION

Mais les hommes aussi avaient leurs
chagrins, et la conversation s'engagea
par quelques réflexions philosophiques¹.
GUSTAVE FLAUBERT

S'il est évident que le suicide est un phénomène de tout temps et de tout lieu, la fin du XVIII^e siècle a beaucoup médité la question, dans une volonté de la désengager du marasme où les théologiens de tradition chrétienne l'avaient engluée. Le philosophe anglais David Hume, par exemple, dans son *Essai sur le suicide* qui parut en 1783, soit quelques années après sa mort, fustigeait la « superstition européenne » qui voyait dans le suicide une chose « impie » : « Si ma vie ne m'appartenait pas, il serait criminel que je la mette en danger, tout autant que j'en dispose; aucun homme que la gloire ou l'amitié jette aux feux des plus grands dangers ne mériterait non plus qu'on l'appelât un héros² », arguait Hume. Les travaux de l'historien Georges Minois sur le sujet enseignent que s'instaure vers cette époque, et de façon dominante, un nouveau paradigme de pensée face à la mort volontaire, libéré de la tutelle théologique : « Chez beaucoup de philosophes [des Lumières] progresse l'idée d'après laquelle le suicide est un cas de folie ou de mauvais fonctionnement physiologique, relevant donc de la médecine beaucoup plus que de la justice ou de la religion³. » Les suicidaires sont souffrants, tourmentés, faibles, hystériques... Une pathologie les affecte. Longtemps considéré comme le résultat d'une tentation diabolique, longtemps une réalité taboue qui, parce qu'elle condamnait la famille à la honte et à de grandes souffrances (on dépossédait les

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary : Mœurs de province*, d'abord paru dans la *Revue de Paris* du 1^{er} octobre au 15 décembre 1856, recueilli en 1857, repris dans *Œuvres*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, t. I, p. 537.

² David Hume, *Du suicide*, d'abord paru en 1783 dans *Two Essays*, repris dans *Du suicide suivi de De l'immortalité de l'âme*, traduit préfacé, établi et annoté par Pascal Taranto, Nantes, Defaut, coll. « La chose à penser », 2009, p. 74, 73.

³ Georges Minois, *Histoire du suicide : La société occidentale face à la mort volontaire*, Paris, Fayard, 1995, p. 281.

familles de tous les biens du défunt⁴), n'intéressait que l'élite théologique ou dirigeante, le suicide devient donc, avec la fin de l'Ancien Régime, un mal qu'il est souhaitable de guérir, plus que de punir : « Aujourd'hui, en France et dans une grande partie de l'Europe, on accuserait de barbarie la punition d'un suicide⁵ », soulignera Étienne Esquirol en 1838.

Parallèlement, le romantisme naissant faisait pulluler les suicidaires en littérature : le poète anglais Thomas Chatterton se tue en 1770, en 1774 Goethe raconte *Les Souffrances du jeune Werther*, puis en France paraissent coup sur coup *Atala* et *René* de Chateaubriand (1801 et 1802), *Obermann* de Senancour (1804), *Lélia* de Sand (1833) et le *Chatterton* de Vigny (1835), pour ne citer que quelques exemples. Tant et si bien que l'imaginaire social du milieu du XIX^e siècle en est imprégné, note Pierre Popovic :

[L]a mort volontaire constitue un véritable *fascinus* de la modernité romantique. Elle oblige nombre d'écrivains connus et moins connus à prendre position, essaime dans tous les genres littéraires, des plus nobles (tragédie, drame, poésie) aux plus communs (romans, mélodrames), alimente de multiples débats et gagne des domaines extérieurs à l'espace culturel, tels ceux des discussions politiques, du droit, de la presse, des sciences humaines en pré-émergence ou de l'aliénisme⁶.

D'ailleurs, le mot lui-même n'apparaît en français que tardivement dans le XVIII^e siècle – avant on parlait de *mort volontaire* ou d'*homicide de soi-même*, selon ce que rapporte Émile Littré en 1874, notant le verbe réflexif *se suicider* en tant que

⁴ Voir *ibid.*, p. 15-55.

⁵ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales : Considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, t. I, p. 667. Le célèbre aliéniste se montre catégorique à cet égard : « Puisque le suicide est presque toujours l'effet d'une maladie, il ne peut être puni, la loi n'infligeant de peine qu'aux actes volontairement commis dans la plénitude de la raison. Or, je crois avoir démontré que l'homme n'attende à ses jours que lorsqu'il est dans le délire, et que les suicides sont aliénés. » *Ibid.*, p. 665. Esquirol nous informe par ailleurs que les anciennes lois punitives contre les dépouilles de suicidés « sont tombées en désuétude, en France surtout ». *Ibid.*, p. 666.

⁶ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire : Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 61. Songeons aussi aux suicides ayant fait grand bruit dans la presse des années 1830, dont Fernand Chaffiol-Debillemont donne un aperçu dans *Suicides et misères romantiques*, Paris, Cayla, coll. « Les amis de l'originale », no 16, 1957, 125 p.

néologisme⁷. Désespoir d'amour, honneur à préserver, vague à l'âme, mal de vivre, refus de la fuite du temps, etc., toutes les raisons semblent bonnes de se donner la mort, et une horde de personnages fictifs (et quelques personnages réels plus rares⁸), plus ou moins fameux alors et plus ou moins oubliés de nos jours, font le grand saut dans le vide.

Puisque le suicide est une maladie – en témoigne l'intérêt grandissant des aliénistes pour la chose⁹ –, désormais on cherche à le comprendre, à l'expliquer. Ainsi, dès les Romantiques, la littérature met l'accent non plus sur le rôle du suicide dans l'intrigue (sur sa fonctionnalité narrative), mais sur les motifs du suicidaire, activant du coup la réflexion philosophique chez le principal intéressé ou chez ses proches, inquiets à son égard. Le théâtre de l'Antiquité (songeons à Jocaste dans *Œdipe Roi* de Sophocle ou à Lucrèce dans l'*Histoire romaine* de Tite-Live) et avec lui le théâtre classique qui redécouvrait les Anciens (*Phèdre* de Racine) s'ingénierent à orchestrer des récits qui petit à petit plaçaient un protagoniste (souvent caractérisé par la démesure) dans l'impossibilité catégorique de continuer à vivre; le bain de sang final expulsait le monstre de la Cité, et l'intrigue se dénouait dans une catharsis exemplaire par cette auto-éradication qui était une fin héroïque et noble, ou, pour reprendre l'expression de James Andrew Hiddleston, « *an honorable exit*¹⁰ ». Dans

⁷ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 2^e édition, Paris, Hachette, 1874, t. IV, p. 2072.

⁸ Minois commente ainsi la passion romantique pour le suicide de la fin du XVIII^e siècle : « en dépit de quelques cas retentissants, on se suicide beaucoup plus en paroles qu'en actes; on parle énormément de la mort volontaire, on se la donne rarement; et quand on se la donne, les motifs sont souvent moins intellectuels que ne le laisseraient croire les conversations de salons. » Georges Minois, *op. cit.*, p. 288.

⁹ Citons, outre celui d'Esquirol, et parmi bien d'autres, deux ouvrages essentiels : Cazauvieilh, *Du suicide, de l'aliénation mentale et des crimes contre les personnes, comparés dans leurs rapports réciproques* (1840); Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide* (1856).

¹⁰ James Andrew Hiddleston, « Literature and Suicide », dans John T. Hooker et Allan H. Pasko (dir.), *The Play of Terror in Nineteenth-Century France*, Newark (DE), University of Delaware Press; Londres, Associated University Presses, 1997, p. 210. Hiddleston insiste sur l'abîme qui sépare la conception du suicide mise de l'avant par le romantisme et celle qui avait prévalu jusqu'alors : « *Romantic indulgence and misguided vainglory in suicide [...] are very far away from classical tragedy where the suicide of the hero or heroine so often supplies the reasonable "dénouement" of the play, reasonable because the protagonist's position has become intolerable and he or she has no other way to act in order to make amends, to fulfill a patriotic duty, to remain faithful to some lofty duty or*

cette littérature, « il s'agi[ssait] d'abord de satisfaire aux exigences narratives¹¹ », observe Claire Bouchet. Les *actions* (au sens aristotélicien) primaient.

Avec la Modernité s'installe en revanche un paradigme épistémologique beaucoup plus intéressé au *caractère*, à l'intériorité du personnage. On cherche à « connaître la vraie cause, les véritables ressorts de l'action même la plus simple, lorsqu'elle provient de personnes qui sortent de la ligne commune¹²! », s'enthousiasme Goethe (par l'intermédiaire de l'éditeur factice des *Souffrances du jeune Werther* qu'il fait intervenir à la fin du livre). On veut découvrir la personnalité du héros, sa psychologie singulière; et, via diverses stratégies narratives – songeons avec Ross Chambers au recours à l'épistolaire dans le cas du pauvre Werther¹³, ou encore au style indirect libre flaubertien –, on a intimement accès aux sentiments et à la douleur du personnage, à ce qui le pousse à choisir la mort : « les suicidés romantiques », écrit Priscilla P. Clark, « différaient de leurs prédécesseurs par l'accusation explicite que leur geste portait à la société, une société dans laquelle ils ne se sentent pas à l'aise, une société à laquelle ils se sentent étrangers¹⁴. » Ainsi, Werther, à l'encontre des tenants de l'aliénation comme cause de tout suicide, défend en ces termes l'idée de l'attentat volontaire à ses jours comme acte raisonné :

principle to avoid dishonour. [These] suicides [...] have of course, for all the pathos or catharsis they may provoke in the minds of the audience or reader, nothing sinister about them and are not seen as a transgression of human or divine law [...]. » Ibid., p. 209-210.

¹¹ Claire Bouchet, « Le meurtre de soi : Petite histoire du suicide féminin », *Cycnos*, vol. 23, no 2, mis en ligne le 8 novembre 2006, n. p. En ligne : <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=704>.

¹² Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, dans *Romans*, traduction et notes par Bernard Grœthuyzen, Pierre du Colombier et Blaise Briod, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 90.

¹³ Chambers commente : « *the (largely) epistolary technique [...] allows for the representation of critical views of the character's personality (through his citation of other's opinions) while simultaneously espousing, and allowing the reader to espouse, the views opinions and emotions of the protagonist in an (apparently) unmediated way. The narrative sections at the end are inversely complementary from this point of view, since they adopt now an apparently objective stance, and report "evidence" gained from Werther's friends, but continue to allow themselves access to the character's mind and hence to represent his own fevered point of view.* » Ross Chambers, « On the Suicidal Style in Modern Literature (Goethe, Nerval, Flaubert) », *Cincinnati Romance Review*, no 6 (1987), p. 20-21.

¹⁴ Priscilla P. Clark, « Suicide, société et sociologie : de Durkheim à Balzac », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 3, nos 3-4 (printemps-été 1975), p. 201.

Vous appelez cela faiblesse! Je vous en prie, ne vous laissez pas séduire par l'apparence. Un peuple gémit sous le joug insupportable d'un tyran : osez-vous l'appeler faible lorsque enfin il se lève et brise ses chaînes? [...]

[...] La question n'est donc pas de savoir si un homme est faible ou s'il est fort, mais s'il peut soutenir le poids de ses souffrances, qu'elles soient morales ou physiques; et je trouve aussi étonnant que l'on nomme lâche le malheureux qui se prive de la vie que si l'on donnait ce nom au malade qui succombe à une fièvre maligne¹⁵.

Dès Chateaubriand, sous l'impulsion de Rousseau, le mal du moi est imputable au dehors, le bien étant intérieur, inné, et la pulsion suicidaire devient le résultat direct d'un contrat social trop restrictif ou inflexible et d'une conjoncture morale sans consolation, car sans dieu. Autrement dit, l'héroïsme du geste ultime n'est plus dans l'élimination efficace du monstre qui menace l'ordre établi, mais dans le réquisitoire adressé à la société par ce moyen extrême. L'enjeu premier réside, l'étude de Popovic le montre bien, dans l'antagonisme entre l'individuel et le social, et ce, dès les textes fondateurs du romantisme, ouvrages charnières où la promotion du moi et de l'individualité comme valeurs modernes demeure émergente et hésitante :

L'ambivalence de la position de Rousseau à l'égard du suicide est tout particulièrement lisible dans l'opposition entre les lettres XXI et XXII de *La Nouvelle Héloïse*. La première, de Saint-Preux à Milord Édouard, se présente comme une légitimation du suicide. Rousseau refuse l'idée thomiste que la vie n'appartient pas à l'homme parce qu'elle est un cadeau de Dieu. Partant de l'hypothèse que Dieu a fait don de la raison à l'être humain afin qu'il ait le droit de disposer librement de sa vie, il enfile l'un à l'autre les arguments suivants dans le propos de Saint-Preux : la vie n'est plus pour lui qu'un malheur et qu'une longue souffrance; il n'est utile à rien, ni à personne; il est par suite devenu un poids pour la collectivité; dès lors que « l'ennui de vivre l'emporte sur l'horreur de mourir », il serait plus noble de mourir que de dépérir peu à peu ou de se complaire dans de vains plaisirs [...]. La seconde lettre est une réponse de Milord Édouard. Icelui condamne l'autodélibération de Saint-Preux en recourant à des arguments religieux (Dieu a destiné l'être humain à la vie et lui a confié le devoir d'accepter les épreuves), stoïciens (le temps atténue la douleur morale et la rend supportable), sociaux et moraux (thèse du devoir altruiste : il faut sortir de soi et se devoir à la société et à la patrie). La différence de style entre les deux lettres explique en partie pourquoi la lettre de Saint-Preux, animée jusqu'en sa rhétorique par l'élan d'un *moi* qui se cherche sur le fil du danger, a eu plus de retentissement et plus de fortune critique que la réponse de son destinataire, d'un style raide et raidi, didactique et déplaisamment paternaliste¹⁶.

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, op. cit., p. 44-45.

¹⁶ Pierre Popovic, op. cit., p. 62, note 5. Popovic cite Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. II, p. 381.

Popovic retrace chez Mme de Staël le même tiraillement entre, d'une part, les emportements mélancoliques d'une âme fragile (étroitement associée au poète et plus largement à la littérature) et, d'autre part, l'observation circonspecte du devoir moral ou social émanant de réflexions (à tendance philosophique)¹⁷. Surtout, c'est dans l'œuvre de Mme de Staël le même élan individualiste vers les abîmes sombres du suicide qui se trouve retenu *in extremis* par les Lumières du rationnel : « Dans cette logique de ressaisissement, se tuer reviendrait à se soustraire à la vertu et à la raison : celle-ci doit se préserver par la tension vers la perfection, celle-là par l'acceptation résignée de la souffrance, laquelle est l'objet premier de la philosophie¹⁸. » Mais bientôt s'estompe l'ambivalence devant l'énigme du suicide, puisque Chateaubriand « amorce un virage vers une socialisation de cette question¹⁹ » en accusant le social (et ses interdits) de causer le mal-être de l'individu moderne et le moral (et son anomie) de ne pas savoir le consoler – double manque relevé par Popovic : « La soudure de l'insurmontabilité sociale et de l'inconsolation privée est réursive dans la thématization romantique de la mort volontaire²⁰. » Puisqu'il prend de plus en plus le sens d'un geste de révolte impuissante, le suicide se charge d'une portée symbolique de revendication qui désigne l'immobilisme général comme principal responsable du malheur collectif et dont l'efficacité réside dans l'appel au changement, dans la demande implicite (ou explicite lorsqu'un testament ou une lettre nomment les maux dont meurt le suicidé) d'une refonte de l'ordre établi en vue de redresser un corps

¹⁷ « Alors que plusieurs de ses œuvres littéraires (*Sapho*, *Corinne*, *Delphine*) iront dans le sens de cette voie de mélancolie, [...] les *Réflexions sur le suicide* rectifient considérablement le tir, puisqu'elles sont au contraire vouées à montrer que "la résignation à la destinée est d'un ordre plus élevé que la révolte contre elle". Le refus du suicide est alors plus classiquement motivé par la grandeur du renoncement à soi-même et aux vanités intramondaines, par la suprématie du devoir de vertu sur l'intérêt personnel, par l'exaltation du dévouement altruiste, par des considérations religieuses et par une relance de l'idéal de perfectibilité. » Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 64. Popovic cite Mme de Staël, *Réflexions sur le suicide*, dans *Œuvres complètes, série I : Œuvres critiques*, sous la direction de Florence Lotterie, Paris, Champion, coll. « L'âge des Lumières », no 43, 2008, t. I, p. 346.

¹⁸ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

²⁰ *Ibid.*, p. 70.

social au déséquilibre à ce point néfaste pour lui qu'il pousse ses jeunes membres les plus prometteurs à se couper de lui, à abdiquer la lutte pour le bonheur.

Incapable de faire avancer les choses soi-même, le poète romantique engage d'autres à poursuivre la rébellion qu'il inaugure si dramatiquement, et ce, même lorsque sa prose posthume déploie un système métaphorique dont l'imagerie (mercantile, mécaniste, industrielle) préfigure celle que convoqueront les romanciers naturalistes de la seconde moitié du siècle, comme le fait Alphonse Rabbe dans sa « Philosophie du désespoir », parue en 1835, soit cinq ans après son suicide²¹ :

Aussi longtemps que les lois ne seront pas assez parfaites, ou les gouvernements assez bons pour préserver l'homme de l'effet des plus fréquentes combinaisons de la fortune, et de la collusion meurtrière des intérêts; aussi longtemps que la machine sociale sera assez défectueuse pour que ceux qu'elle doit protéger aient à craindre d'être broyés à chaque instant par le jeu des ressorts, il sera absurde, odieux et barbare de vouloir empêcher ceux que la roue menace, de se mettre à l'abri du supplice en se jetant dans ce fleuve éternel, sur lequel la pitoyable machine est incessamment suspendue²².

En somme, le romantisme conserve la connotation héroïque de la mort volontaire en préservant son lien avec les impératifs du service public, mais la détache de l'idée du maintien de l'ordre et la noue désormais à un besoin de refondre le régime en place. Inévitablement, aux yeux de l'opinion, le suicide devient caprice personnel, sollicitation égoïste de bouleversements spécieux : « Le suicide, au XIX^e siècle, n'est pas une mince affaire; il est fortement réprouvé par les autorités (civiles et religieuses) et condamné par les écrivains soucieux d'orthodoxie²³ », confirme Pascal Brissette. Acte réprouvé socialement, donc mû de plus en plus par des raisons privées, voire intimes, propres à une certaine contre-culture, en accord avec « la

²¹ Quoique le fait reste débattu, tout porte à croire que Rabbe (1784-1830), lequel souffrait atrocement de la syphilis, s'enleva volontairement la vie dans la nuit du 31 décembre 1829, en abusant du laudanum dont il se servait pour apaiser le mal; le matin du 1^{er} janvier 1830, on le trouvait mort chez lui. Voir Édouard Roditi, « Présentation », dans Alphonse Rabbe, *Album d'un pessimiste*, édition établie et présentée par Édouard Roditi, suivi du *Portefeuille d'un pessimiste*, édition établie, présentée et annotée par Jacques-Remi Dahan, Paris, Corti, coll. « Romantique », no 32, 1991, p. 7-30.

²² Alphonse Rabbe, « Philosophie du désespoir », dans *Album d'un pessimiste*, op. cit., p. 46-47.

²³ Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire : Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 309.

privatisation de la mort », elle-même refoulée des processus de sociabilité dans « cette radicale révolution qui a lieu essentiellement au XIX^e siècle²⁴ », selon Alain Montandon. En fait foi l'amorce de la lettre ultime du héros de la nouvelle « Suicides » de Guy de Maupassant :

Il est minuit. Quand j'aurai fini cette lettre je me tuerai. Pourquoi? Je vais tâcher de le dire, non pour ceux qui liront ces lignes, mais pour moi-même, pour renforcer mon courage défaillant, me bien pénétrer de la nécessité maintenant fatale de cet acte qui ne pourrait être que différé²⁵.

Plus on avance dans le siècle, plus la littérature détourne ses suicides de la sphère publique et, la banalisation aidant, abréger ses jours devient un geste essentiellement centré sur le suicidant, n'engageant au fond que lui. Parallèlement, le suicide est une réalité qui dans l'épistémè occidentale se féminise petit à petit, Margaret Higonnet l'a démontré²⁶; pour l'auteure, un tel changement d'attitude à l'égard de la mort volontaire est rien de moins que radical. Sans doute est-ce pour cela, mais aussi parce que le suicide est un cliché romantique, que le thème a retenu l'attention d'un certain nombre d'auteurs et de critiques s'intéressant à la littérature du premier XIX^e siècle²⁷.

Balzac avec *La Peau de chagrin* propose en 1831 une réflexion sur la mort volontaire qui constitue un jalon incontournable de l'histoire littéraire du suicide. Le roman se construit en partie sur le refus de l'homicide de soi : suite à sa ruine totale (matérielle et morale), le héros résout de se jeter à la Seine, mais recule au dernier

²⁴ Alain Montandon, « L'étiquette du deuil dans les traités de savoir-vivre au XIX^e siècle », dans Christiane Montandon-Binet et Alain Montandon (dir.), *Savoir mourir*, postface de Louis-Vincent Thomas, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1993, p. 141, 135.

²⁵ Guy de Maupassant, « Suicides », d'abord paru dans *Le Gaulois* du 29 août 1880, remanié sensiblement pour la parution (sous le pseudonyme de Maufrigneuse) dans le *Gil Blas* du 17 avril 1883, recueilli en 1884 dans *Les Sœurs Rondoli*, repris dans *Contes et nouvelles*, préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. I, p. 176.

²⁶ Margaret Higonnet, « Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century », *Poetics Today*, vol. 6, nos 1-2 (1985), p. 103-118.

²⁷ Outre les ouvrages susmentionnés de Popovic, de Brissette et de Chaffiol-Debillemont, notons que Minois accorde une place importante aux premiers écrits du romantisme dans le chapitre X de son *Histoire du suicide*, mais ne se permet pas d'entrer de plain pied dans le XIX^e siècle, parce que ce serait selon lui « une phase très différente de l'histoire du suicide ». Georges Minois, *op. cit.*, p. 362.

instant devant son projet de noyade, le trouvant par trop banal, indigne d'un homme de sa qualité²⁸; loin de céder à la peinture du suicidé-type, Balzac imagine un suicide sans mort, effectué à même la vie. En effet, par la figure du suicidaire Raphaël de Valentin, « poète²⁹ » qui se croit plus souffrant que les autres et penseur qui a écrit une « *Théorie de la volonté*³⁰ » demeurée incomprise, Balzac donne à lire une fable où le héros se suicide tout au long du roman, à petit feu. Chaque souhait formulé (ouvertement ou implicitement, verbalement ou intérieurement), chaque geste posé volontairement rapprochent Raphaël du terme de sa vie, par l'intervention de cette fameuse peau de chagrin, laquelle lui consent tout mais chaque fois rétrécit en fonction de l'importance du fait accompli. « Le cercle de vos jours, figuré par cette Peau, se resserrera suivant la force et le nombre de vos souhaits, depuis le plus léger jusqu'au plus exorbitant³¹ », explique l'antiquaire la lui ayant offerte. La principale contribution qu'apporte à la question du suicide ce roman que Balzac voulait explicitement philosophique consiste à articuler la vie à la mort : « Peut-on arrêter le cours de la vie? L'homme a-t-il jamais pu scinder la mort³²? » demande l'antiquaire. Non seulement l'une ne va pas sans l'autre mais, réciproquement, la mort est intimement liée à la vie, elle la requiert. Au lieu de chercher dans la mort une vie autre que celle qu'il mène et exècre, comme le font la plupart des suicidaires du romantisme, Raphaël de Valentin trouve dans sa vie la mort qui y loge déjà, pour

²⁸ Flaubert se permettra un clin d'œil à ce scénario dans *L'Éducation sentimentale* de 1869, lorsqu'il conduit un Frédéric Moreau songeur, désenchanté, « rêvant [...] à la misère de la vie, au néant de tout », jusque sur le pont de la Concorde, où, « tout plein de larmes », le jeune homme « se demand[e] pourquoi n'en pas finir? », mais n'en fait rien, par quelque aristocratique paresse : « Rien qu'un mouvement à faire! Le poids de son front l'entraînait, il voyait son cadavre flottant sur l'eau; Frédéric se pencha. Le parapet était un peu large, et ce fut par lassitude qu'il n'essaya pas de le franchir. » Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale : Histoire d'un jeune homme*, d'abord paru en 1869, repris dans *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 109.

²⁹ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, d'abord paru en 1831, repris dans *La Comédie humaine*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. X, p. 72.

³⁰ *Ibid.*, p. 138.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

³² *Ibid.*, p. 85.

ainsi dire foncièrement. Nombreux seront les suicidaires réalistes du second XIX^e siècle à souffrir de cette conscience qu'il acquiert du terme de l'existence humaine.

Un corpus naturaliste

Si chez les écrivains romantiques elle demeure, quoiqu'elle se déplace, la dimension potentiellement héroïque du suicide semble à première vue disparaître tout à fait de la littérature après 1850. Déjà Gustave Flaubert avec *Madame Bovary* en 1856-57 parodiait le sentimentalisme de son personnage principal, dont la conviction d'agir bravement en avalant de l'arsenic n'accusait que davantage la mièvrerie des romans d'amour qu'elle avait dévorés jusqu'à l'indigestion : « le romancier, qui fait significativement d'Emma une lectrice passionnée, aime à jouer de l'équivalence encre-poison³³ », rappelle Adeline Trombert-Grivel. Dans sa causerie du 4 mai 1857 (l'œuvre venait de paraître en volume), Sainte-Beuve opposait catégoriquement le style flaubertien à celui de ses prédécesseurs :

Ici, avec l'auteur de *Madame Bovary*, nous touchons à un autre procédé, à un autre mode d'inspiration, et, s'il faut tout dire, à des générations différentes. L'idéal a cessé; le lyrique est tari. On en est revenu. Une vérité sévère et impitoyable est entrée jusque dans l'art comme dernier mot de l'expérience³⁴.

Opposition qui place d'emblée le suicide d'Emma – rêveuse de nature – dans un horizon fermé où toute aspiration à s'élever n'est qu'un faux rêve mortifère. En première approximation, donc, on serait tenté d'affirmer que la génération d'écrivains français qui succède au romantisme, qu'ils se disent réalistes comme Flaubert ou naturalistes comme plus tard Émile Zola, condamnent la mort volontaire avec la conviction d'hommes de science : ou bien le suicidaire n'a rien compris à la vie, ou

³³ Adeline Trombert-Grivel, « L'imitatrice : Suicides de femmes entre déviance, provocation et revendication », *Interrogations? Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, no 8 (juin 2009), p. 148. En ligne : <http://www.revue-interrogations.org/article.php?article=172>.

³⁴ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert », d'abord paru dans le *Moniteur* du lundi 4 mai 1857, repris dans *Causeries du lundi*, 3^e édition, Paris, Garnier, s. d., 15 vols, t. XIII, p. 348.

bien il est fou, c'est quelque artiste ou poète misérable, efféminé, chétif, exsangue, idiot ou risible – bref, un fin de race.

L'absence de travaux sur le sujet est-elle attribuable à l'aspect apparemment unanime de la condamnation du suicide chez les romanciers réalistes-naturalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle en France? La question mérite d'être posée. Il reste qu'à y regarder de plus près, la mort volontaire chez ces écrivains s'impose comme un problème épineux dont les multiples ramifications (sociologiques, narratologiques, philosophiques, épistémologiques, etc.) sont, pour le lecteur, autant de chances de s'y piquer et de s'emberlificoter. Car les dénouements par suicide ont tendance à ne rien dénouer du sens de l'œuvre. Au contraire, ils nouent un réseau en apparence indémêlable de significations à la fois concourantes et concurrentes, plurivoques à tout le moins. Reprenons l'exemple de *Madame Bovary*. Si la mort d'Emma pointe du doigt ses mauvaises habitudes de lectrice et, pour tout dire, dénonce son bovarysme (qu'on nous permette cette tautologie), il n'en demeure pas moins que l'absolue incompréhension de ses proches face à sa mort contraste très fortement avec la compréhension éventuellement indulgente que le lecteur peut avoir des tourments de la pauvre femme – avec pour résultat que le réquisitoire flaubertien se tourne aussi contre la société de Yonville et plus largement contre un siècle petit-bourgeois. L'ambiguïté du sens à donner au premier roman de Flaubert apparaît encore plus nettement à la lumière de la lecture qu'en donne Charles Baudelaire dans *L'Artiste* du 18 octobre 1857, en réponse à celle de Sainte-Beuve³⁵. Baudelaire conçoit Emma comme l'incarnation du poète qu'il est lui-même : il voit en elle une âme poétique et délicate, quoique virile, énergique et véhémence, entourée d'une communauté d'âmes. Des rues de Yonville aux planches du « navire glissant sur les gouffres amers », il n'y a pas loin; Emma a quelque chose de ce qu'aura le sublime albatros « exilé sur le sol

³⁵ Sur ce point très précis, voir l'article de John E. Gale, « Sainte-Beuve and Baudelaire on *Madame Bovary* », *The French Review*, vol. 41, no 1 (octobre 1967), p. 30-37.

au milieu des huées³⁶ » en 1861. D'ailleurs, en bon critique qui sait défendre ses idéaux, Baudelaire lie l'admiration marquée qu'il a pour le roman de Flaubert à l'absence d'un plaidoyer précis qui soit assignable à l'auteur :

Plusieurs critiques avaient dit : cette œuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur. Où est-il, le personnage proverbial et légendaire, chargé d'expliquer la fable et de diriger l'intelligence du lecteur ? En d'autres termes, où est le réquisitoire ?

Absurdité ! Éternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres ! – Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion³⁷.

Baudelaire, en applaudissant Flaubert de la sorte, ne revendiquait pas seulement l'autonomie de l'œuvre littéraire, qu'il voulait libre de toute considération morale ou visée sociale explicite. Il affirmait aussi la plurivocité générale du drame humain, irréductible à une chaîne de causalité qui fasse l'unanimité.

Flaubert, dans le *Dictionnaire des idées reçues*, écrit : « SUICIDE : preuve de lâcheté³⁸. » C'est bien le contraire qu'il a démontré avec *Madame Bovary*, car le suicide d'Emma ne *prouve* rien, sinon la complexité de l'existence humaine et la sublimité de certaines d'entre elles. Ce décès est-il celui d'une victime héroïque, d'un poète hystérique ou d'un bourreau bien avisé ? Sa mort semble admettre tous les oxymores (de quoi combler un écrivain comme Baudelaire). La présente thèse a pour but de les creuser.

Aussi, nous suivons, à travers la production romanesque du second XIX^e siècle, le déploiement des figures de suicidaires qui empruntent au modèle qu'est Emma Bovary et explorons les romans des écrivains s'étant réclamés de l'esthétique flaubertienne. Cette héroïne et l'œuvre qui nous raconte son histoire demeureront des

³⁶ Nous reprenons ici le quatrième et le quinzième vers du célèbre poème « L'Albatros », deuxième des *Fleurs du Mal*. Charles Baudelaire, « L'Albatros », d'abord paru en 1861, dans *Les Fleurs du Mal*, repris dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 9-10.

³⁷ *Idem*, « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert », d'abord paru dans *L'Artiste* du 18 octobre 1857, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, 1976, p. 81-82.

³⁸ Gustave Flaubert, « Suicide », *Le Dictionnaire des idées reçues*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 1022.

références indépassables en matière de suicide littéraire et de roman réaliste jusqu'à la toute fin du siècle. Car, si on peut dire avec Guy Sagnes que « [l]e naturalisme est sorti de l'ennui de Flaubert³⁹ », il semble aussi être né du suicide d'Emma. Mais l'auteur lui-même, Gustave Flaubert, fut-il un romancier « naturaliste »? L'affiliation du maître de Croisset au courant divise la critique, et depuis longtemps; pour sa part, il refusait avec ferveur qu'on lui appose une étiquette, quelle qu'elle fût, et tout laisse supposer que, de son vivant, il eût grimacé de gêne (ou souri de mépris) de voir son nom figurer dans un recueil intitulé *Les Romanciers naturalistes* (paru en 1881), même écrit par un ami et ardent défenseur comme Zola.

L'insertion d'écrivains de génie dans des cases théoriques bien définies est toujours entreprise malaisée. René-Pierre Colin, par exemple, exclut d'emblée Flaubert du lot des naturalistes dans *Zola, Renégats et alliés*, où il retrace l'histoire du courant. Plusieurs arguments militent contre l'association de l'auteur rouennais à une école si fortement centralisée à Paris; d'autres plaident en sa faveur. Quand, dans les lendemains du procès de *Madame Bovary*, Sainte-Beuve s'était enthousiasmé pour la profondeur et la froideur de l'analyse démontrée par Flaubert, traits qu'il estimait nouveaux en littérature, il ne se doutait pas combien de temps allait se poursuivre cette tendance, quoiqu'il en pressentît la montée impérieuse, concluant sa « causerie » par ces mots : « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout⁴⁰! » Voilà bien les termes par lesquels allaient s'imposer les romanciers dits naturalistes, Zola en tête. De plus, quand, en 1883, Ferdinand Brunetière répond au célèbre essai de 1880, *Le Roman expérimental*, par un volume intitulé *Le Roman naturaliste*, il nomme successivement Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet et Émile Zola en tant que têtes d'affiche du courant, et il déclare Flaubert – et non Zola – l'initiateur et le maître incontesté de la « rhétorique

³⁹ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-84)*, Paris, Colin, 1969, p. 203.

⁴⁰ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert », *loc. cit.*, t. XIII, p. 363.

naturaliste⁴¹ ». Si, selon Sylvie Thorel-Cailleteau, en Flaubert « s'enracine toute la production romanesque du dernier tiers du siècle⁴² », pour nous, l'auteur de *Madame Bovary* reste celui qui a inauguré la narration impersonnelle et le style indirect libre – et aussi le suicide intime, réaliste et équivoque, qui sont le fait du roman naturaliste.

Plus important encore, le désir paradoxal d'imiter la maîtrise affichée par Flaubert dans son premier roman publié et de donner à son tour une œuvre aussi poignante sans toutefois refaire *Madame Bovary* est palpable dans les débuts naturalistes de plusieurs romanciers. Songeons à la sœur Philomène ou à la servante Germinie des Goncourt, à Thérèse Raquin chez Zola, à Jeanne dans *Une vie* de Maupassant ou à Marthe chez Huysmans : toutes ces jeunes femmes fébriles portent en elles quelque chose d'Emma. À propos de Sidonie Chèbe, femme fatale et protagoniste central du roman *Fromont jeune et Risler aîné* de Daudet, le narrateur atteste explicitement le rôle de modèle et de contre-modèle joué par l'héroïne flaubertienne : « Ce n'était pas une de ces sentimentales à la Bovary qui reviennent du spectacle avec des phrases d'amour toutes faites, un idéal de convention⁴³ », précise-t-il, suggérant par là tout ce que doivent à Emma les deux personnages qui, victimes de Sidonie car d'âme bien plus sentimentale que celle-ci, se suicideront.

⁴¹ Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 141. Brunetière étaye cette assertion par une remise en contexte : « Non certes, on ne voulait plus de ces héros trop extraordinaires, suspendus comme entre ciel et terre, en dehors du temps et de l'espace, sous une lumière artificielle, au milieu d'un décor d'opéra, dans un monde où les événements s'enchaînaient, non plus même, depuis longtemps, sous la loi d'un effet dramatique à produire, mais au gré du libre caprice et de l'extravagante fantaisie de Balzac lui-même, d'Eugène Sue, de Frédéric Soulié! [...] On attendait donc quelque chose : ce fut *Madame Bovary* qui parut. [...] Ce qui est certain, ce dont on peut se rendre compte aujourd'hui très clairement, c'est que *Madame Bovary* contenait, dans une mesure savante, ce qu'il eût été dommage de laisser perdre du romantisme, et ce qu'il eût été dommage aussi de ne pas donner de satisfaction aux exigences du réalisme. » *Ibid.*, p. 161-162. On notera, pour l'anecdote, que Brunetière, dans son chapitre « Les origines du roman naturaliste », s'acharne à réfuter l'importance de Balzac comme précurseur du courant. *Ibid.*, p. 243-269.

⁴² Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*, préface de Jean de Palacio, Mont-de-Marsan (France), Éditions interuniversitaires, 1994, p. 403.

⁴³ Alphonse Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné : Mœurs parisiennes*, d'abord paru en feuilleton dans *Le Bien public* du 25 mars au 19 juin 1874, recueilli en 1874, repris dans *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I, p. 968.

En fait, *Madame Bovary* semble esquisser d'avance tous les motifs de suicide et toutes les affections suicidogènes que le naturalisme a évoqués. Emma amoureuse a la fureur de la dépense extravagante que les Goncourt prêteront à l'héroïne éponyme de *Germinie Lacerteux* et, préfigurant la Gervaise qui tient le premier rôle de *L'Assommoir* de Zola, elle s'ensevelit de dettes dans une multiplication effarante d'emprunts et d'affaires mal avisés qui la poussent vers la prostitution :

Pour se faire de l'argent, elle se mit à vendre ses vieux gants, ses vieux chapeaux, la vieille ferraille; et elle marchandait avec rapacité [...]. Elle s'acheta des plumes d'autruche, de la porcelaine chinoise et des bahuts; elle empruntait à Félicité, à Madame Lefrançois, à l'hôtière de la *Croix rouge*, à tout le monde, n'importe où. Avec l'argent qu'elle reçut enfin de Barneville, elle paya deux billets, les quinze cents autres francs s'écoulèrent. Elle s'engagea de nouveau, et toujours ainsi!

Parfois, il est vrai, elle tâchait de faire des calculs, mais elle découvrait des choses si exorbitantes, qu'elle n'y pouvait croire. Alors elle recommençait, s'embrouillait vite, plantait tout là et n'y pensait plus⁴⁴.

Toujours susceptible de vouer l'être à la vente de soi, ignoble négoce, l'endettement paraît le but poursuivi par l'ensemble des opérations commerciales au gré desquelles l'individu moderne est ballotté, à défaut de s'enlever la vie. « Le commerce, c'est pire que le bagne. On y risque tous les jours la ruine et le déshonneur⁴⁵ », écrit ainsi Victor Eudeline dans la lettre de suicide qui ouvre *Soutien de Famille* de Daudet. En sa qualité de médecin, l'époux spolié d'Emma (que la circonstance autorise à se fâcher) identifie formellement une cause unique au comportement déraisonnable de sa femme : « Pourquoi ces emportements? Il expliquait tout par [une] maladie nerveuse; et, se reprochant d'avoir pris pour des défauts ses infirmités, il s'accusait d'égoïsme, avait envie de courir l'embrasser. » (MB 588.) Tout ne serait que nerfs, en cette ère de nervosisme. Mais quelle foi pouvons-nous avoir en cet avis médical, sachant que Charles « n'[est] pas de ceux qui descendent au fond des choses », qu'il a

⁴⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 587. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Madame Bovary* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle MB suivi du numéro de la page correspondante.

⁴⁵ Alphonse Daudet, *Soutien de famille : Mœurs contemporaines*, d'abord paru dans *L'Illustration* dès le 27 novembre 1897, Paris, Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1898, p. 11. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Soutien de famille* seront désormais désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle SF suivi du numéro de la page correspondante.

échoué à son examen d'officier de santé et s'est contenté, lors de la reprise, d'« une assez bonne note » (MB 638, 335), qu'en plus il a estropié Hippolyte, pensant guérir son pied-bot? Comment ignorer son manque chronique de sagacité quand il s'agit de son épouse? Tout Yonville sauf lui est au courant des infidélités de sa femme! Pire, dans sa réticence à blâmer sa femme, dans son incapacité à lui reprocher ses torts, Charles médicalise (par déformation professionnelle, ou est-ce seulement l'air du temps?) la condition d'Emma – considérant des défauts (à condamner) comme des infirmités (à guérir) – et de ce fait réitère la négation du libre arbitre que présuppose toute volonté de soigner le penchant suicidaire de quelqu'un; or, nous serons à même de constater que c'est précisément sur l'invalidation du libre arbitre que Zola fonde l'écriture naturaliste de *Thérèse Raquin*. Du reste, le pauvre officier de santé flaubertien ne se rend pas compte qu'il a été le premier du roman à souffrir d'un tel mal, et qu'il l'a peut-être communiqué à son épouse, par contagion, de la même manière que circulent les affections à l'hôpital dans *Sœur Philomène* des Goncourt. À cela s'ajoute que, sous le coup d'une grande émotion, Emma affolée grimpe au grenier, s'appuie « contre l'embrasure de la mansarde » et découvre, avant tous les autres suicidaires du naturalisme, le séduisant miroitement, l'oscillation hypnotique des pavés s'agitant sous elle comme une mer accueillante (MB 513); alors, lui vient aux oreilles « d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes », montant à elle « comme une voix furieuse qui l'appelait », et ce son infernal ne renvoie peut-être pas tant au crissement métallique « du tour ne discontinua[nt] pas » (MB 513) d'un voisin confectionneur de ronds de serviette qu'à l'infâme mécanique de l'horloge qui grignote le temps imparti à l'être humain et finit par avoir raison d'Olivier Bertin dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant. Car c'est la mort qui appelle Emma, comme elle appellera Claude Lantier, ce matin fatidique où il se pend devant sa toile, dans *L'Œuvre* de Zola. Une fois l'arsenic englouti, place au rituel mortuaire, durant l'agonie; et le soin mis par Flaubert à en décrire les étapes trouve une résonance spécialement forte dans la ritualité du suicide que donne à lire Daudet dans *Le Petit Chose* et *Fromont jeune et Risler aîné*. Enfin, lorsque l'œuvre a

été lue d'une couverture à l'autre, elle force la critique à prendre position et les romanciers subséquents à composer avec elle, quitte à émuler ce suicide du dénouement, en y répondant par une œuvre de son propre crû, comme le fit Zola avec le plus flaubertien de ses romans, *La Joie de vivre*, où il livra un hommage si poignant qu'Édouard Rod, l'année d'après, se mit en tête de le revoir et de le corriger à son tour, avec *La Course à la Mort*.

Ainsi, le parcours de suicidaire semé d'embûches que dessine *Madame Bovary* nous guide à travers les huit chapitres de notre réflexion. On constate en outre que l'intégrale de notre corpus principal cumule douze romans; nous avons eu soin de tous les mentionner. Bien que nombre de contes et de nouvelles de facture naturaliste aient pour point focal la mort volontaire – « on se suicide beaucoup dans l'œuvre de Maupassant⁴⁶ », constate Bernard Joly en parlant des récits brefs –, nous nous en tenons à l'examen de romans, sauf les quelques *excursus* que nous effectuons ici et là aux fins de comparaison. Ce choix est motivé par le fait que le régime textuel propre au roman naturaliste nous semble différer de celui des textes courts. Timothée Léchot a montré combien, chez Maupassant, les contes et même les plus longues nouvelles, sans doute par simple « pragmatisme⁴⁷ », sont délinquants au réalisme professé par le romancier et même paraissent communément *irréalistes* :

Souvent attachés à des faits extraordinaires, souvent complaisants dans l'analyse et l'interprétation, les récits brefs servent mal le principe premier du réalisme de Maupassant : la vraisemblance. Dans « Le Roman », Maupassant cite un vers de Boileau – « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » – pour appuyer la nécessité de peindre toujours ce qui est commun, constant, en un mot *vraisemblable*. Or deux récits brefs invoquent le même vers dans la perspective opposée, c'est-à-dire au bénéfice du *vrai*⁴⁸.

⁴⁶ Bernard Joly, « Guy de Maupassant : fuite et suicide (du ruisseau au salon à gaz) », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 52, no 80 (2006), p. 83.

⁴⁷ Timothée Léchot, « Le réalisme mis à l'épreuve », *Magazine littéraire : Le Mystère Maupassant*, no 512 (octobre 2011), p. 79.

⁴⁸ *Ibid.* Léchot cite Guy de Maupassant, « Le Roman », d'abord paru dans le supplément littéraire du *Figaro* du 7 janvier 1888, recueilli la même année dans *Pierre et Jean*, repris dans *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 708.

Nous postulons que cette disparité entre genres narratifs s'observe de manière assez généralisée au sein du groupe des écrivains naturalistes, qui tous, sauf exceptions, ont laissé leur plume de conteur et de nouvelliste glisser vers les poignants abîmes de la mort volontaire. Il est vrai que le problème du déterminisme (si important pour notre propos) se pose de façon entièrement différente pour les personnages des fictions plus brèves, d'une part, parce qu'elles sont contraintes au laconisme et donc à exclure les digressions et plus souvent qu'autrement toute explication ou discussion approfondie⁴⁹; d'autre part, parce qu'elles sont puissamment tributaires du fait divers⁵⁰, lequel souvent constitue leur unique fonds de documentation « savante ».

Certes, nous concéderons que le roman aussi subit l'influence capitale de la montée en puissance de la presse quotidienne et de sa colonne des faits divers, ne serait-ce que parce qu'il se spécialise de plus en plus dans « la dramatisation des tragédies individuelles et des fragilités conjugales et familiales⁵¹ », comme l'écrit Trombert-Grivel. Néanmoins, à la différence des formats plus courts, le grand déploiement qui est le propre du roman permet et en fait préconise d'étudier le *tempérament* du personnage ainsi que les *mœurs* propres à son milieu, et ce, au détriment des effets de surprise ou de mystère qui sont traditionnellement le ressort du conteur, du nouvelliste, du romancier à sensation fortes ou du feuilletoniste populaire – effets que voudra éviter l'écrivain éprouvant cette *Tentation du livre sur rien* dont Thorel-Cailleteau a montré l'omniprésence au sein des littératures naturaliste et décadente, nées toutes deux du vieux rêve flaubertien, fameusement énoncé dans une lettre à Louise Colet de janvier 1852 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se

⁴⁹ « Lorsque Maupassant fait coïncider le suicide accompli avec la fin du conte ou de la nouvelle à laquelle il sert de conclusion », commente Bernard Joly, « il profite de la facilité de cette chute pour achever son texte au plus vite. Cela lui permet d'éviter tout développement superflu et d'escamoter toute considération trop fouillée. Le lecteur prend connaissance du fait et en même temps il est le plus souvent privé de toute justification trop étendue. » Bernard Joly, *loc. cit.*, p. 93.

⁵⁰ Quant à la question du fait divers dans la littérature naturaliste, nous basons notre compréhension du phénomène sur le numéro que la revue *Romantisme* a consacré à ce sujet, no 97 (3^e quart 1997).

⁵¹ Adeline Trombert-Grivel, *loc. cit.*, p. 142.

tiendrait lui-même par la force de son style, [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut⁵². » Par conséquent, quoique les fictions longues autant que les courtes puisent leurs matériaux dans les faits divers⁵³, la dimension narrative du questionnement ontologique produit par le suicide d'un personnage n'est pas, règle générale, la même dans la fiction brève que dans le roman. Du reste, il faut savoir qu'en ce grand siècle de la presse écrite, le roman non seulement investit les espaces des journaux et entre en concurrence avec les autres discours en paraissant par livraisons ou en feuilleton, il s'érige également comme le genre entre tous à être investi des discours concurrents, à les absorber et les reproduire sur divers modes (parodique, poétique, sublime, et ainsi de suite). C'est dire combien le roman est une forme difficile à définir qui comporte ses exigences ainsi que ses codes propres. Force est pour nous d'appréhender le genre romanesque dans ce qui lui est inhérent et de traiter chaque roman comme un tout autonome difficilement réductible à la somme de ses parties et nettement rébarbatif à l'embrigadement idéologique, même lorsqu'il revendique ostensiblement son adhésion à un programme littéraire tel que le naturalisme.

Notre but étant de révéler la poétique du suicide dans le roman réaliste-naturaliste français de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous ne nous limitons pas aux cinq grands noms auxquels on accole le plus souvent cette étiquette (Flaubert, Daudet, Goncourt, Zola et Maupassant), parce que la représentation de la mort volontaire chez ces romanciers peut être rapprochée de celle de bien d'autres de l'époque. Dans notre recensement, nous ne dédaignons donc ni les œuvres d'écrivains dits « petits naturalistes » (Bonnetain, Alis) ni celles d'auteurs ayant pu être séduits par l'écriture naturaliste avant de se retourner officiellement contre elle (Huysmans,

⁵² Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 31.

⁵³ Voir Philippe Hamon, « Introduction : fait divers et littérature », *Romantisme : Le fait divers*, no 97 (3^e quart 1997), p. 7-15.

Rod), et traitons la plupart d'entre elles à titre de points de référence secondaires. L'objectif consiste à offrir une vision globale du thème du suicide au sein d'un régime d'écriture singulier, auquel les œuvres de ces derniers doivent sans doute plus qu'ils n'aiment l'admettre : « il est manifeste que le naturalisme aigu et la décadence se rejoignent », affirme Thorel-Cailleteau, qui ajoute qu'« À rebours, Là-bas [...], montrent d'évidence que c'est en s'enfonçant au plus profond du physiologique que le romancier inverse son mouvement et s'élève le plus sûrement en d'autres sphères – en l'occurrence celles du spirituel⁵⁴ ». Sans doute l'*épistémè* de l'époque n'est-elle pas entièrement étrangère à cette parenté entre factions littéraires. D'où l'attention que nous accordons aux textes extralittéraires leur étant contemporains. Pour tout dire, nous reconstituons l'imaginaire de l'époque dans un feu croisé de lectures ciblées qui comprend : essais scientifiques, philosophiques ou littéraires sur le suicide; fictions brèves concomitantes, dont le récit touche à la mort volontaire; romans naturalistes comportant des suicides de personnages secondaires; œuvres relevant de poétiques étrangères au naturalisme ou d'arts autres que la littérature, mais ayant pu servir de modèles ou de repoussoirs... Toutes ces lectures nous servent à situer nos douze romans principaux au sein de l'espace littéraire, social et philosophique de la seconde moitié du siècle, de même qu'à exhumer le dialogue qui s'effectue entre ces diverses instances discursives inextricablement liées.

Le côtoiement de noms d'auteurs de la fin du XIX^e siècle dits décadents avec ceux de Flaubert, de Daudet ou de Zola pourra choquer les habitués du corpus fin de siècle, qui songeront à l'étroitesse de la formule naturaliste telle que présentée en 1880 dans *Le Roman expérimental* ou à la charge contre la jeunesse littéraire menée par Zola durant les premiers mois de 1896, avec sa *Nouvelle Campagne*. Celle-ci laisse croire à un irréparable schisme intergénérationnel entre matérialistes mettant leur foi dans le progrès et idéalistes s'évanouissant dans les vapeurs du symbolisme. Néanmoins, la typologie de l'écriture du suicide que nous prétendons dresser gagne à

⁵⁴ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, op. cit., p. 413.

transcender les catégories usuelles de l'histoire littéraire et propose de nouvelles configurations, moins restrictives, mieux ajustées à ce que nous donnent à lire les romans qu'à ce que proclament doctement les essais et préfaces théoriques. Ce faisant, nous suivons l'invitation formulée en 2004 par certains des plus éminents spécialistes de la littérature réaliste, qui exhortaient la critique à « libérer Zola [...] de la tunique de Nessus qu'il s'est lui-même collée à la peau : le concept de "naturalisme", à la fois défini par lui en termes réducteurs et défiguré par la critique académique⁵⁵ », comme l'écrivent Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand.

Certes, on nous concédera qu'une atmosphère pessimiste (de désillusion face aux promesses romantiques d'un monde meilleur), dont le succès retentissant de la pensée d'Arthur Schopenhauer en France atteste la prégnance, domine tant du côté du « réalisme intimiste⁵⁶ » de Daudet que de celui du « réalisme surnaturel⁵⁷ » auquel

⁵⁵ Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, « Avant-propos », dans Jean-Pierre Leduc Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire / dé-lire : Zola*, Paris, Nouveau Monde, 2004, p. 9. Soulignons les efforts renouvelés de la critique universitaire récente qui, par la mise en évidence de « l'imagination créatrice de Zola », de « ses écarts par rapport à la programmation rationnelle », de « l'investissement de la fiction zolienne par la grande réserve des fictions antérieures », s'attache à dégager ce corpus du carcan de la « méthode expérimentale ». Henri Mitterand, « Libérer Zola », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire / dé-lire : Zola*, op. cit., p. 17.

⁵⁶ Telle est la formule synthétique qu'emploie Pierre-Jean Dufief pour caractériser l'écriture daudétienne. Pierre-Jean Dufief, « Daudet romancier intimiste », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman réaliste : Mélanges à Colette Becker*, Paris, Oséa, 2001, p. 237. Le vocable de Dufief rend justice au rapprochement essentiel à faire entre l'auteur du *Petit Chose* et celui de *Germinal*, mais aussi aux divergences importantes entre leurs pratiques d'écriture : « Daudet a le souci du document authentique. Il ne pratique pas l'enquête systématique pour explorer un sujet ou un milieu donné, cependant ses romans sont toujours informés par des souvenirs personnels, des notes prises sur le vif ». *Ibid.* Dans son article, Dufief montre que, au contraire de l'amplification (souvent épique) propre au souffle zolien, Daudet (bien que touchant les mêmes sujets) pratique la miniaturisation, « procédé caractéristique de l'intimisme ». *Ibid.*, p. 236. Toutefois la différence ici, remarque Dufief, reste tonale seulement, et non modale : « L'intimisme n'est pas véritablement une catégorie mais plutôt une tonalité qui n'existe que par la complicité avec le lecteur. » *Ibid.*, p. 242. En ce qui a trait au pessimisme peut-être méconnu de Daudet, Isabelle Droit estime que « son œuvre s'inscrit complètement dans le siècle désespéré qu'est le dix-neuvième ». Isabelle Droit, « Une esthétique de la mort au dix-neuvième siècle : Alphonse Daudet », dans Nigel Harkness et al. (dir.), *Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture*, Amsterdam; New York, Rodopi, coll. « Faux Titre », no 301, 2007, p. 216.

⁵⁷ C'est l'expression trouvée par Huysmans pour décrire le style admiré du peintre Grünewald. Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », no 1681, 1985, p. 37. René-Pierre Colin enseigne que, tôt dans sa carrière, Huysmans avait

aspira Huysmans, en passant par le réalisme laconique d'un Maupassant⁵⁸ et par le « réalisme symbolique⁵⁹ » zolien. Partout chez ces romanciers s'impose la tension santé-maladie qui, remarque Barbara Giraud, « participe aussi du *topos* décadent de la fin du dix-neuvième siècle⁶⁰ », et partout on trouve l'idée que l'*intelligentsia* française serait frappée d'une névrose généralisée due au développement effréné d'un savoir et d'une culture aux raffinements extrêmes. Mais là ne s'arrêtent pas les points communs entre Naturalistes et Décadents, car « ces civilisés excessifs⁶¹ », comme les appelle Edmond de Goncourt, posent tous en dignes héritiers de Balzac et de sa *Comédie humaine* – et tous désignent l'auteur de *Madame Bovary* et de *L'Éducation sentimentale* comme modèle, se réclament de lui comme d'un maître parce qu'il aurait selon eux atteint le plus haut degré de l'art en détachant son narrateur de ce qu'il raconte pour s'en tenir, Michel Brix a raison de le souligner, à une *contemplation pure* guère éloignée des enseignements schopenhaueriens :

Remarquablement convergentes, la pensée de Flaubert et la doctrine de Schopenhauer ont exercé, ensemble, une influence déterminante sur l'esprit *fin-de-siècle*. Les Goncourt se sont montrés très proches de l'auteur de *Madame Bovary*, notamment pour tout ce qui concerne la nature et les caractères du travail artistique. En outre, des écrivains comme Huysmans ou Maupassant ne furent pas seulement des lecteurs de Schopenhauer, mais aussi des disciples de Flaubert⁶².

Pour Jacques Rancière, l'écriture flaubertienne démontre qu'« [i]l n'y a pas à "repoétiser" la réalité prosaïque », que « [l]e monde s'en va de lui-même en phrases

songé à arborer l'étiquette d'*intimisme* avant de se ranger derrière l'appellation *naturaliste*, parce que reconnue par un large public. René-Pierre Colin, *Zola, Renégats et alliés : La République naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1988, p. 227.

⁵⁸ Mariane Bury voit dans la brièveté du roman maupassantien l'expression radicale de son pessimisme foncier, dont la prégnance se manifesterait d'un point de vue rhétorique par l'absence de souffle, par le refus de l'amplification et du lyrisme : « L'expérience existentielle de la désillusion ne saurait en effet souffrir des développements sans fin », argue-t-elle. Mariane Bury, « Maupassant pessimiste? », *Romantisme : Pessimisme(s)*, vol. 18, no 61 (1988), p. 81.

⁵⁹ Nous empruntons à Claude Seassau le titre de son convaincant ouvrage. Claude Seassau, *Émile Zola : Le réalisme symbolique*, Paris, Corti, coll. « Rien de commun », 1989, 435 p.

⁶⁰ Barbara Giraud, « *Sœur Philomène* ou comment la mort s'invite à l'hôpital », dans Nigel Harkness et al. (dir.), *op. cit.*, p. 113.

⁶¹ Edmond de Goncourt, « Préface », *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, p. ix.

⁶² Michel Brix, « Flaubert, Schopenhauer et le pessimisme », *Revue Flaubert*, no 7 (2007), n. p. En ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue7/>.

singulières⁶³ » à capter et coucher sur papier; de ce fait, poursuit Rancière, Flaubert « fonde positivement la littérature comme effectuation d'une modernité romantique délivrée du dilemme entre la nostalgie épique et l'autocélébration vide de la fantaisie⁶⁴. » Le pessimisme au fond, plus encore que le réalisme, constituerait une réaction logique et naturelle contre le romantisme, et toute velléité de s'en tenir au réel le plus prosaïque ne serait qu'une manifestation du regard pessimiste jeté sur le monde. Quant au traitement réservé au thème du suicide, Flaubert avec son premier roman, de par l'ambivalence essentielle qu'il instaure face à la mort de son héroïne (qui doit-on blâmer?), non seulement marque une transition dans l'épistémologie du suicide (en laissant présager la disparition de l'héroïsme) mais inaugure une esthétique qui laisse intacte la dimension énigmatique du geste ultime, pratique exceptionnelle qui deviendra la norme en littérature à compter de ce moment.

Enfin, il faut reconnaître que le penchant caractéristique de l'écriture fin-de-siècle à laisser l'esthétique prendre le dessus sur le référentiel (l'action se trouvant différée, voire reléguée aux oubliettes, au profit de descriptions foisonnantes) se trouvait déjà à l'état plus qu'embryonnaire chez les écrivains cliniciens du naturalisme, si enclins au délire encyclopédique (Zola) ou sensibles à la texture du phrasé (Flaubert). Folie taxinomique et lexicale, primauté du mode descriptif, cela devient chez les Décadents des morceaux de bravoure littéraire dans lesquels le cadre du tableau (où se trouve le sujet et se déroule l'action) reçoit tant d'attention qu'il devient le centre d'intérêt et finit par supplanter la scène. Reste que cela se joue dans le prolongement, voire dans l'élargissement de la méthode naturaliste; l'indiquent d'ailleurs les cogitations de Durtal dans *Là-bas*, que Huysmans publie en 1891 :

Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser

⁶³ Jacques Rancière, « Le livre en style », dans *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 109.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 112.

de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort⁶⁵!

Tenant compte de l'importante part de mystère qui toujours entoure le suicide, il est facile d'envisager comment de tels appels à une vision élargie du naturalisme pourront trouver écho dans les romans sur lesquels nous nous penchons.

Reste à déterminer les bornes historiques de notre enquête. La parution de *Madame Bovary* en volume en 1857 constitue pour nous le point de départ évident des suicides naturalistes. Le point de chute paraît cependant plus malaisé à identifier, car l'influence (suicidogène) de l'héroïne de Flaubert ne s'est plus démentie en littérature par la suite. Si l'école naturaliste atteint son apogée vers la fin des années 1870 et n'entame son déclin qu'environ cinq à dix ans plus tard, les toutes dernières manifestations du mouvement s'avancent dans le XX^e siècle, jusqu'à la Première Guerre mondiale. Pour les besoins de notre étude, il est nécessaire de rétrécir le champ, car les diverses représentations et configurations de la mort volontaire dans le roman connaissent une profonde mutation au tournant du siècle, sans doute en lien avec la crise qui alors secoue le genre depuis une dizaine d'années. *Soutien de famille*, dernier roman publié par Daudet de son vivant⁶⁶, illustre bien le phénomène dans la mesure où de nombreux aspects typiques du suicide en régime naturaliste se trouvent à être renversés avec la mort de Victor Eudeline. Relevons-en quelques-uns. Premier élément inhabituel, la narration annonce dès les pages liminaires que, pour le héros, « c'était la fin de tout » (SF 7), au lieu de réserver ce moment d'extrême désarroi pour le dénouement⁶⁷; de fait, la fonction narrative première de ce suicide

⁶⁵ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, op. cit., p. 30-31.

⁶⁶ La parution de *Soutien de famille* en feuilleton dans *L'Illustration* débuta le 27 novembre 1897 et ne se termina qu'après le décès de l'auteur, mort le 16 décembre de la même année. L'œuvre recueillie en volume parut chez Fasquelle en mars 1898.

⁶⁷ D'ailleurs, l'incipit du roman s'ouvre sur une fin de journée, signe qu'on approche d'un terme : « Le jour défilait, un jour de la fin de printemps » (SF 1).

par lequel s'entame le récit est de lancer l'intrigue. Deuxième curiosité, en donnant à lire dès le départ la missive rédigée par Eudeline durant sa dernière nuit, Daudet prend à rebours le schéma littéraire usuel selon lequel la lettre de suicide sert d'explication posthume à l'énigme posée par la mort du personnage; ainsi, plutôt que de comporter des indications sur les motifs ayant pu conduire ce « bon géant » (*SF* 2) d'Eudeline à choisir la mort, la lettre est tout entière tournée vers le futur : à la lecture, les proches du défunt (et avec eux, le lecteur) découvrent ce que le héros espère réussir en mourant, ils y apprennent aussi ses plans pour ses deux fils, dont l'aîné est appelé à « devenir après [s]on départ le chef, le soutien de la famille » (*SF* 10). L'énonciation du titre de l'œuvre dans cette lettre ultime annonce alors le programme narratif à venir. Dernier trait atypique à retenir, le suicide ici apparaît moins comme une façon de délivrer l'individu d'une situation impossible que comme un moyen pour lui de sauver sa famille de la ruine et de la honte; à preuve, la déclaration de la veuve Eudeline : « Moi je résistais, vous pensez bien; je le priais de ne pas se tuer. Mais il me parlait avec tant de force, il trouvait des raisons si justes, pour me prouver que sa mort était la seule façon d'arranger tout » (*SF* 17-18). Véritable embrayeur du récit dans *Soutien de famille*, la mort de Victor Eudeline renoue donc, en première analyse, avec la tradition du suicide d'intérêt public tout en déplaçant l'attention vers la suite des événements (et la descendance du suicidé), reconfiguration qui permet d'ailleurs à Daudet de formuler l'expression « suicide héroïque » (*SF* 18), devenue oxymore rare chez les romanciers du réel.

C'est pourquoi nous choisissons de clore notre enquête sur cette œuvre, dont la parution en volume coïncide avec le point culminant de l'Affaire Dreyfus. Celle-ci bouleversa l'ensemble des rapports de force en France, redéfinissant les polarités du champ littéraire, lesquelles continuèrent selon Philippe Oriol d'opposer idéalisme et matérialisme en littérature jusqu'au fameux « J'accuse...! » du 13 janvier 1898 :

« J'accuse...! », finalement, marqua la mort d'un symbolisme qui depuis quelques années se survivait. Il montrait que le premier devoir de l'écrivain était de vivre la commune vie et qu'il

ne faisait aucunement partie d'une espèce rare et à part dont les rêves se devaient de rester enclos dans quelque Tour d'ivoire. Il montrait, aussi, toute la vacuité et toute la vanité de ces guerres de générations et d'écoles et qui au nom d'un art proclamé sacré pouvaient justifier les pires insultes⁶⁸.

Les problèmes sociologiques, philosophiques, épistémologiques, et surtout littéraires, bien que dans la continuité de ceux du siècle finissant, effectuent alors un virage capital. En témoigne un fait qui est loin d'être anodin pour notre propos : c'est en 1897, au beau milieu de l'Affaire, que paraît, sans grand retentissement au départ, un ouvrage considéré aujourd'hui par plusieurs comme fondateur de la sociologie moderne, *Le Suicide* d'Émile Durkheim⁶⁹. Voici que la science daignait regarder la mort volontaire comme un problème essentiellement social, imputable notamment aux conditions de vie (au sens large) de la population – point de vue que la littérature martelait depuis Rousseau déjà. « Que les écrivains, en particulier ceux du XIX^e siècle, se soient voulus des sortes de sociologues sans le mot, c'est évident⁷⁰ », confirme Régine Robin, évoquant la volonté des Balzac, Flaubert, Zola, etc., de représenter fidèlement les mœurs de leur époque. Robin ajoute cependant :

Flaubert ne pouvait pas imaginer que les sociologues professionnels, un siècle après lui, contesteraient cette représentativité car Emma Bovary, rapportée aux critères de Durkheim (femme, rurale, mariée, mariée à un médecin, mère de famille, catholique de surcroît), n'avait aucune chance statistique de se suicider⁷¹.

On peut, à la lumière de ce constat, mesurer l'étendue du chemin parcouru entre ces deux moments. En définitive, notre inventaire des romans naturalistes comportant des suicides n'entre pas dans le XX^e siècle, il se borne à ceux parus entre 1857 et 1898.

⁶⁸ Philippe Oriol, « "J'accuse..." ou la rédemption : Émile Zola et les "Jeunes" », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, no 72 (1998), p. 104.

⁶⁹ Comme le rappelle Serge Paugam dans son introduction, il fallut en effet attendre les années 1960 pour que *Le Suicide* occupe la place qui lui revient de nos jours dans le champ de la sociologie, celle d'un classique du genre. Serge Paugam, « Le sociologue face au suicide », dans Émile Durkheim, *Le Suicide : Étude de sociologie*, d'abord paru en 1897, introduction de Serge Paugam, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, p. v-ix.

⁷⁰ Régine Robin, « L'écrivain et le sociologue », dans Pierre Popovic et Michel Biron (dir.), *Écrire la pauvreté*, actes du VI^e colloque international de sociocritique, Toronto, GREF, coll. « Dont Actes », no 17, 1996, p. 4.

⁷¹ *Ibid.*, p. 4-5. Robin fait référence ici à l'ouvrage de Christian Baudelot et Roger Establet, *Durkheim et le suicide*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », no 3, 1984, p. 82-88.

Le suicide naturaliste : une problématique

Certes, la production romanesque de ces quarante ans déborde largement le seul courant naturaliste, même s'il reste l'affluent principal de la littérature sur l'intervalle, comme le constate Béatrice Laville⁷². Des travaux d'histoire littéraire et des anthologies existent qui décrivent et différencient les diverses tendances de la période. Or, plusieurs l'ont dit, le naturalisme dans son acception la plus stricte ne recouvre que l'œuvre du maître de Médan; et encore, pas toute son œuvre. Le plus illustre d'entre eux fut Stéphane Mallarmé, qui à l'occasion de *l'Enquête sur l'évolution littéraire* menée par Jules Huret en 1891 y alla du commentaire suivant au sujet des *Rougon-Macquart* qui touchaient à leur fin : « Pour en revenir au naturalisme, il me paraît qu'il faut entendre par là la littérature d'Émile Zola, et que le mot mourra en effet, quand Zola aura achevé son œuvre⁷³. » Serait-il bien raisonnable de limiter notre enquête aux quelques tomes qui, parmi les vingt du premier cycle zolien, comportent un héros s'enlevant la vie? Notre souci d'embrasser avec notre étude du suicide le mouvement naturaliste de manière globale nous force à élargir nos horizons, car « [l]a puissante personnalité de Zola n'est pas, à elle seule, tout le

⁷² Avec l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé, Laville découvre que les écrivains de la dernière décennie du siècle continuaient de s'orienter et de se positionner par rapport à Zola et à son naturalisme, quoique ce fût désormais davantage comme contre-modèle : il demeure « un des pôles incontournables de cette fin de siècle, quand bien même il n'appartient plus aux avant-gardes [...] et malgré son statut facilement décrié d'écrivain consacré », note-t-elle. Béatrice Laville, « Avant-propos », dans Béatrice Laville (dir.), *Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*, Pessac (France), Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », no 20, 2004, p. 10. Laville explique qu'à ce stade de sa carrière, le théoricien du naturalisme représente une éminence immanquable, image à laquelle il a sciemment travaillé, entre autres par ses trois cycles romanesques, dont un titanique cumulant vingt volumes : « Zola s'emploie à renvoyer une image de solidité, d'ardeur au travail et finalement de rassurante certitude. Les divers massifs qui constituent son œuvre romanesque s'apparentent à des preuves. Si Zola est devenu cette référence incontournable, durant toutes ces années il permet donc à certains de constituer leur identité d'écrivain, de se situer, de prendre place et position dans l'espace littéraire en affirmant ressemblances, différences, indifférence, haine ou passion à son encontre. La domination qu'il a pu exercer a eu aussi pour effet d'induire des relations structurantes. » *Ibid.*, p. 12.

⁷³ Stéphane Mallarmé, cité par Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 63.

naturalisme⁷⁴ », comme le rappelle René-Pierre Colin dans *Zola, Renégats et alliés*.

Ce dernier énonce le postulat suivant, auquel nous adhérons d'emblée :

Il n'y a pas une esthétique naturaliste, clairement établie, fixée de façon définitive, il n'y a pas non plus une politique naturaliste en soi, à laquelle se rallieraient des écrivains venus de bien des horizons et dont on pourrait déceler dans chaque roman une formulation partielle. Il existe tout au contraire un mouvement travaillé de tempêtes, de désaccords profonds, de reniements, qu'aucune structure ne saurait enfermer⁷⁵.

Aussi rencontrons-nous une large part de ces tensions internes, dans la mesure où bien des morts volontaires dans les romans naturalistes parus plus tardivement dans le siècle font écho, au moins indirectement, à un cul-de-sac de l'écriture et prononcent symboliquement l'impasse dans laquelle se serait murée le roman du réel.

S'il convient désormais de « “*dé-lire*” Zola », comme le font Patricia Carles et Béatrice Desgranges, pour le « sortir du sillon inlassablement creusé par les pourfendeurs du naturalisme⁷⁶ », il est tout de même nécessaire de rappeler les grandes lignes de la méthode d'écriture dont le maître de Médan se fit le principal théoricien⁷⁷ : en principe, l'écrivain naturaliste ne se permet aucune invention; il ne s'autorise qu'à l'observation des faits et doit suivre à la lettre le savoir authentifié par la science du siècle. Pour Zola, « le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur⁷⁸ », lit-on dans *Le Roman expérimental*. « Personnellement, [...] je suis pour les études plus complètes, embrassant des ensembles de documents humains

⁷⁴ René-Pierre Colin, *Zola, Renégats et alliés*, op. cit., p. 12. Colin, quelques lignes plus loin, ajoute : « L'auteur des *Rougon-Macquart* eut en fait ses alliés, ses disciples, ses clients, ses vassaux rebelles, il eut des pairs ombrageux parfois, jaloux de ses pouvoirs, qui, eux aussi, eurent leurs courtisans. » *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁶ Patricia Carles et Béatrice Desgranges, « Émile Zola et ses peintres : essai de critique génétique », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire / dé-lire : Zola*, op. cit., p. 59.

⁷⁷ C'est à force d'accumuler les essais esthétiques et les ouvrages théoriques, notamment autour de 1880, qu'il parvint à éclipser les frères Goncourt qui l'avaient précédé en publiant entre autres la préface tonitruante de *Germinie Lacerteux* en 1865.

⁷⁸ Émile Zola, « Le roman expérimental », d'abord paru dans *Le Messager de l'Europe* de septembre 1879, recueilli en 1880 dans *Le Roman expérimental*, repris dans *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, t. X, p. 1178.

plus vastes; sans conclure, on peut, selon moi, épuiser une matière⁷⁹ », notait le maître de Médan en mars 1879, réunissant de la sorte deux aspects centraux de son programme : l'absence de conclusion, c'est-à-dire d'orientation morale univoque à ses œuvres, et l'ambition d'« épuiser » un sujet donné en le coulant dans un roman. Deux idéaux atteints avant lui et mieux que lui par Flaubert, estimait-il, avec cette prose qui « est comme un procès-verbal écrit sous la dictée des faits⁸⁰ » :

Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. [...] Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain une conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits. Il n'y a d'étalés, de mis en lumière, uniquement que les faits, louables ou condamnables. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain⁸¹.

Quoiqu'il faille concéder qu'il y a peu de romanciers parmi ceux qu'on lit encore de nos jours qui souscrivirent strictement aux règles de la méthode naturaliste, et que Zola lui-même fut notoirement infidèle à son corps de doctrine – « heureusement pour lui et pour nous, d'ailleurs⁸² », se réjouissait Édouard Rod déjà en 1887 –, il importe de souligner qu'en formulant les préceptes systématiques d'une écriture « scientifique », le maître de Médan pensait décrire tout autant sa propre pratique d'écrivain que celle de ses devanciers (Flaubert et les frères Goncourt); de même que celles de ses contemporains (Daudet), de ses jeunes amis des *Soirées de Médan* (Maupassant, Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique et Paul Alexis) et des autres disciples naturalistes moins connus ou à venir⁸³. Quant à ceux qui se rallièrent plutôt

⁷⁹ *Idem*, « Les documents humains », d'abord paru dans *Le Voltaire* du 25 mars 1879, recueilli en 1880 dans *Le Roman expérimental*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 1316.

⁸⁰ *Idem*, « Gustave Flaubert : L'Éducation sentimentale », d'abord paru dans *Le Voltaire* du 9 décembre 1879, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XII, p. 607.

⁸¹ *Idem*, « Gustave Flaubert », d'abord paru dans *Le Messager de l'Europe* de novembre 1875, recueilli en 1881 dans *Les Romanciers naturalistes*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XI, p. 98-99.

⁸² Édouard Rod, « Naturalisme », *Gazette de Lausanne*, vol. 88, no 202 (27 août 1887), p. 3.

⁸³ Dans une étude de 1878, Zola accorde aux Balzac, Stendhal, Flaubert, Goncourt et Daudet le privilège de figurer parmi ceux qu'il considère comme ses devanciers, les trois derniers étant les « princes du roman, ceux qui tiennent aujourd'hui la tête ». Émile Zola, « Les romanciers contemporains », d'abord paru dans *Le Messager de l'Europe* de septembre 1878, recueilli en 1881 dans *Les Romanciers naturalistes*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XI, p. 222.

autour d'Edmond de Goncourt, lequel à partir de février 1885 ouvrit son Grenier d'Auteuil à la jeunesse littéraire, dans une volonté de rivaliser avec la retraite de Médan, ils ne dérogeaient pas vraiment de l'expression canonique du naturalisme et souvent furent les premiers à blâmer leurs confrères pour tout écart à la doctrine. Pierre-Jean Dufief parle effectivement d'« un mouvement qui resta fidèle à ses deux impulsions fondamentales » : d'une part, « la peinture des existences vides, médiocres, ratées de la toute petite bourgeoisie »; et d'autre part, celle « qui plonge le lecteur dans les bas-fonds et lui fait découvrir les gouffres de la tératologie⁸⁴ ».

En somme, pour ce qui concerne la littérature naturaliste, on peut dire que l'aphorisme donné dans *Humain, trop humain* par Friedrich Nietzsche en 1878, à l'heure où le courant atteignait son apogée, touche en plein dans le mille :

LE SENS DE LA VÉRITÉ CHEZ L'ARTISTE. – L'artiste a, quant à la connaissance de la vérité, une moralité plus faible que le penseur ; il ne veut absolument pas se laisser enlever les signes brillants et profonds de la vie et se met en garde contre les méthodes et résultats par trop simplistes. En apparence, il lutte pour la dignité et l'importance supérieure de l'homme, en vérité il ne veut pas abandonner les conditions des effets les meilleurs pour son art, et tels que le fantastique, le mythique, l'incertain, l'extrême, le sens du symbole, la surestime de la personnalité, la croyance au miracle du génie : il estime ainsi, comme plus considérable que le dévouement scientifique à la vérité, la permanence de son genre de création sous toute forme, aussi simple que paraisse cette dernière⁸⁵.

La duplicité que Nietzsche reproche aux artistes aura été pleinement revendiquée par les tenants de l'art pour l'art parmi les écrivains naturalistes (par exemple Flaubert); les autres (on pense à Zola, à Goncourt) assumeront leur poétisation du réel lorsqu'on la leur reprochera et inviteront leurs successeurs à pousser plus avant la rigueur et l'objectivité naturalistes.

⁸⁴ Pierre-Jean Dufief, « Edmond de Goncourt et son cercle de "petits" naturalistes », dans Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes*, actes du colloque des 9, 10 et 11 décembre 1999, Nanterre (France), Université Paris X, coll. « RITM », 2000, p. 29. Dufief précise que « l'aspiration au livre sur rien [...] fascina bien des disciples du Grenier. » *Ibid.*

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, traduction d'Alexandre-Marie Desrousseaux et Henri Albert, revue par Angèle Kremer-Marietti, introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », série « Classiques de la philosophie », no 4634, 1995, p. 148.

Quoi qu'il en soit, les romanciers s'étaient donné pour mission officielle de décrypter le monde, y compris les réalités les plus sombres, et d'exposer le Tout sous son jour le plus clair, à partir d'une observation attentive et sans intermédiaire du réel, et de recherches documentaires sérieuses, voire exhaustives. Il s'agissait d'examiner la nature humaine dans son ensemble – c'est-à-dire au complet. Objectif commode qui autorisait le romancier expérimentateur à étudier tous les sujets, sous tous les angles, sans écarter ceux qui allaient outrer les bien-pensants et les étroits d'esprit. Forcément, le suicide devait y passer. Et, en effet, il joue un rôle prépondérant non seulement chez Flaubert (*Madame Bovary*), mais encore chez les Goncourt (*Sœur Philomène*), chez Daudet (*Fromont jeune et Risler aîné*), chez Zola (*Thérèse Raquin* et *L'Œuvre*), chez Maupassant (*Fort comme la Mort*), pour ne nommer que les romanciers les plus lus et les suicides les mieux connus. Aux suicidés s'ajoutent les suicidaires ne passant pas à l'acte, comme Germinie Lacerteux ou Marthe, héroïnes éponymes des romans des Goncourt et de Huysmans, respectivement, ou Jeanne dans *Une vie* de Maupassant : toutes trois s'approchent du vide avec l'intention d'en finir, mais résistent finalement à la tentation de sauter. Enfin, n'oublions pas ceux qui passent à l'acte mais sont sauvés *in extremis* par le hasard ou par l'intervention heureuse d'un adjuvant, par exemple le héros éponyme du *Petit Chose* de Daudet.

Le thème n'a donc pas été évacué par les romanciers de la seconde moitié du siècle, bien au contraire, même s'il restait étroitement associé aux chimères romantiques desquelles ils entendaient s'expurger. Rien d'étonnant : une réalité aussi mystérieuse que l'est le suicide – à certain égard toujours énigmatique – ne pouvait laisser indifférents des romanciers aussi enclins à éclairer les abîmes obscurs du comportement humain. Aussi, malgré quelques notables exceptions (songeons à *La Joie de vivre* d'Émile Zola), la mort volontaire en régime naturaliste apparaît au sein de fictions où le souci d'éclaircir une part du mystère est présent, voire palpable (comme dans *Thérèse Raquin*). Le début de la nouvelle de Maupassant intitulée

« Suicides » offre un aperçu des interrogations usuelles que suscite la dimension intrigante d'une réalité dont la fréquence effraye et fascine l'écrivain :

Il ne se passe guère de jours sans qu'on lise dans quelque journal le fait divers suivant :

« Dans la nuit de mercredi à jeudi, les habitants de la maison portant le n° 40 de la rue de... ont été réveillés par deux détonations successives. Le bruit partait d'un logement habité par M. X... La porte fut ouverte, et on trouva ce locataire baigné dans son sang, tenant encore à la main le revolver avec lequel il s'était donné la mort.

M. X... était âgé de cinquante-sept ans, jouissait d'une aisance honorable et avait tout ce qu'il faut pour être heureux. On ignore absolument la cause de sa funeste détermination. »

Quelles douleurs profondes, quelles lésions du cœur, désespoirs cachés, blessures brûlantes poussent au suicide ces gens qui sont heureux ? On cherche, on imagine des drames d'amour, on soupçonne des désastres d'argent et, comme on ne découvre jamais rien de précis, on met sur ces morts, le mot « Mystère »⁸⁶.

Les Naturalistes se sont volontiers laissés séduire par l'énigmatique réalité du suicide. Pourtant, tout laissait croire qu'ils la dénigraient, car ils s'étaient montrés très critiques envers les rêveries d'amours impossibles et les illusions de conquêtes posthumes par lesquelles leurs prédécesseurs menaient les héros à la mort volontaire. Exemplaire à ce compte est la scène que propose Paul Bonnetain en 1883 à la fin de son premier roman, *Charlot s'amuse*, car elle reprend, pour les répudier, les clichés romantiques liés au suicide. Suivons les réflexions du héros éponyme de cette œuvre qui, comme l'a montré Jean-François Chassay, « reproduit avec une forte volonté pédagogique le discours des médecins en cette fin de siècle⁸⁷ » ; Charlot, lequel à quinze ans a « récit[é] du Lamartine », a écouté son ami déclamer « sur le mode byronien [...] *Rolla* ou la *Nuit de Mai*⁸⁸ » et a lu *Robinson Crusoé* de même que, plus tard, *Les Trois Mousquetaires* et autres feuilletons mélodramatiques à la Octave Feuillet, se choisit une mort en pleine fête nationale, un 13 juillet, durant la nuit :

Charlot avait cru s'indigner devant cette joie franche, saine et naïve qui montait autour de lui, et voilà qu'il la goûtait comme un bercement exquis à son hébétude. Il avait lu dans ses romans que les désespérés meurent en crachant une malédiction contre la société marâtre,

⁸⁶ Guy de Maupassant, « Suicides », *loc. cit.*, p. 175.

⁸⁷ Jean-François Chassay, « Le créateur seul face à lui-même : l'écrivain et la masturbation », dans Pierre Popovic et Érik Vigneault (dir.), *Les Dérèglements de l'art : Formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 241-242.

⁸⁸ Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse*, d'abord paru en 1883, préface de Thierry Rodange, Paris, Alteredit, coll. « Les auteurs français 1900 », 2002, p. 138.

contre l'indifférence des hommes, et voilà que, lui, il ne se sentait pas même une amertume contre cette foule joyeuse au milieu de laquelle il était seul et qui le coudoyait sans se douter qu'il allait mourir. Il n'avait pas la force d'imiter ses héros et d'en vouloir à ce bonheur universel⁸⁹.

Le verdict est net : la réalité n'est pas si romanesque que le font croire les mauvais romanciers, ceux qui se contentent d'étaler les affabulations tout droit sorties de leur imagination hyperactive; mieux vaut privilégier les lectures bien informées, soutenues par une documentation scientifique... Abonde en ce sens la préface de *Chérie*, le tout dernier roman d'Edmond de Goncourt, paru l'année suivante, où s'énonce un programme dépouillé de ces scories que les Naturalistes combattent depuis plus de vingt ans. Là encore, c'est effectivement la mort volontaire qui vient en tête, lorsque le maître d'Auteuil laisse à la prochaine génération d'écrivains le soin de poursuivre l'œuvre d'élagage que son frère et lui, avec Flaubert, ont initiée, et de réaliser le vœu d'une exclusion systématique des matières à revirements dont le roman populaire fait ses choux gras :

On trouvera bien certainement la fabulation de *Chérie* manquant d'incidents, de péripéties, d'intrigue. Pour mon compte, je trouve qu'il y en a encore trop. S'il m'était donné de redevenir plus jeune de quelques années, je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence, des amours finissant sans plus de suicides que les amours que nous avons traversés; et la mort, cette mort que j'emploie volontiers pour le dénouement de mes romans, de celui-ci comme des autres, [...] je la rejetterais de mes livres, ainsi qu'un moyen théâtral d'un emploi méprisable dans de la haute littérature⁹⁰.

Si Goncourt s'en prend, ici, au mélodrame des Frédéric Soulié et Eugène Sue de ce monde, chacun des écrivains de la nouvelle mouvance littéraire, tôt ou tard, vitupéra les excès d'imagination et l'idéal de pureté romantiques. Dans une longue étude consacrée à George Sand, parue dans *Le Messager de l'Europe* en juillet 1876, Zola grimace devant le ton déclamatoire de l'auteure et se montre stupéfait des extrêmes contorsions du scénario d'*Indiana* (1832), dont l'intrigue a pour ressort principal un

⁸⁹ *Ibid.*, p. 237.

⁹⁰ Edmond de Goncourt, « Préface », *Chérie*, édition établie et annotée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes (France), La Chasse au Snark et Société des études romantiques et dix-neuviémistes, coll. « Le Cabinet de lecture : Bibliothèque des littératures du XIX^e siècle », no 1, 2002, p. 41.

pacte de double suicide des plus alambiqués : « Les belles morts sont les morts simples⁹¹ », conclut-il. Notoire est le fait que Zola mena aussi campagne contre le romantisme hugolien⁹², avec lequel on lui trouvait pourtant des affinités : « On prétend que je suis un Romantique. Eh bien! Je suis romantique, tant pis pour moi! Nous avons tous sucé ça à seize ans⁹³ », avoue-t-il candidement à propos de sa tendance à grossir ses effets, à poétiser son sujet, à pousser l'écriture jusqu'à la rêverie – tendance qu'il associe d'emblée à une mauvaise littérature, emplie de suicides⁹⁴. Huysmans aussi se montre dédaigneux envers la mort volontaire, en prêtant à M. Folantin, héros d'*À vau l'eau*, le même dégoût au cours de ses promenades le long des quais parisiens :

La plupart des volumes entassés dans les caisses étaient des rancarts de librairie, des rossignols sans valeur, des romans mort-nés, mettant en scène des femmes du grand monde, racontant, dans un langage de pipelette, les accidents de l'amour tragique, les duels, les assassinats et les suicides; d'autres soutenaient des thèses, attribuaient tous les vices aux gens titrés, toutes les vertus aux gens du peuple; d'autres enfin poursuivaient un but religieux; ils étaient revêtus de l'approbation de Monseigneur un tel et ils délayaient des cuillerées d'eau bénite dans le mucilage d'une gluante prose⁹⁵.

Voilà qui dit bien tout le mépris que doit inspirer aux gens de goût une littérature trop prompte à décrire la mort volontaire. Huysmans ne se gêne pas, lui dont le premier

⁹¹ Émile Zola, « George Sand », d'abord paru dans *Le Messager de l'Europe* de juillet 1876, recueilli en 1881 dans *Documents littéraires*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XII, p. 402.

⁹² À ce sujet, nous renvoyons à l'article de Bernadette L. Murphy, « Zola critique de Hugo : les enjeux d'une polémique », *The French Review*, vol. 61, no 4 (mars 1988), p. 531-541.

⁹³ Émile Zola, « Victor Hugo », d'abord paru dans *Le Voltaire* du 2 mars 1880, recueilli en 1881 dans *Nos auteurs dramatiques*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XI, p. 612.

⁹⁴ Zola tonna entre autres contre le suicide par lequel Hugo clôt *Ruy Blas*, drame de 1838 : « Mais le comble est encore l'empoisonnement de la fin. Pourquoi diable Ruy Blas s'empoisonne-t-il? Il y a là un raffinement extraordinaire que ma vulgarité de sentiments, mes instincts bas et orduriers m'empêchent certainement de comprendre. / [...] Tous les autres dénouements sont logiques et probables, excepté celui-là. Je sais bien que je viens faire ici une singulière mine, avec ma logique et ma probabilité. Les raisons sublimes sont que Ruy Blas est un laquais et qu'un laquais qui a aimé une reine doit s'empoisonner pour terminer tragiquement un drame. » *Idem*, « Victor Hugo », d'abord paru dans *Le Voltaire* du 8 avril 1879, recueilli en 1881 dans *Nos auteurs dramatiques*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XI, p. 592-593.

⁹⁵ Joris-Karl Huysmans, *À vau l'eau*, d'abord paru en 1882, repris dans *À vau l'eau*, suivi de « Sonnet saignant » et de « Sonnet masculin », textes présentés et annotés par René-Pierre Colin, Tusson (France), Du Lérot, coll. « d'après nature », 1991, p. 35.

roman, *Marthe, histoire d'une fille*, plaçait son héroïne sur ces mêmes quais de Seine, à deux doigts de s'y jeter⁹⁶.

Le problème posé par la présence d'une mort volontaire dans le roman naturaliste dépasse le seul fait d'être associée à un héritage littéraire dont on veut se défaire, car l'incursion du suicide dans le texte vient fragiliser l'édifice solide, voire rigide, de la méthode expérimentale. Celle-ci semble solide, parce qu'elle est basée sur les prémisses alors incontestées de la science positive; néanmoins, ce sont les fondations mêmes du système romanesque qui sont ébranlées lorsqu'un romancier choisit pour son protagoniste la mort volontaire. Pourquoi? D'une part, parce que l'ambiguïté et la plurivocité sont inhérentes, dirions-nous, à la description de réalités aussi impénétrables que le suicide ou, plus largement, la mort. De façon générale, la mort volontaire (comme scène ou comme thème), puisque plus souvent qu'autrement elle divise l'opinion des personnages, sied parfaitement à l'instauration de tensions équivoques qui vont miner le sens de l'œuvre. La chose est courante chez les romanciers naturalistes. Beaucoup ont relevé la propension de Maupassant, conteur et romancier, à laisser planer le doute sur ce qui s'est réellement déroulé dans ses histoires (songeons au *Horla* ou à *Fort comme la mort*). Mais même chez un écrivain comme Zola, qui n'a cessé de revendiquer la *clarté* et la *limpidité* comme qualités maîtresses de l'écriture⁹⁷ – à l'en croire, ce serait l'enjeu premier de l'esthétique naturaliste –, surviennent des suicides inexplicables (Véronique dans *La Joie de vivre*), propres à générer la polyphonie, c'est-à-dire, selon Philippe Hamon, « une écriture-dialogique (Bakhtine) caractéristique, certainement d'une certaine "modernité" »

⁹⁶ Voir *idem*, *Marthe : Histoire d'une fille*, d'abord paru en 1876, repris dans *Marthe : Histoire d'une fille* suivi de *Sac au dos*, Paris, Éditions de Paris, coll. « Littérature », 2002, p. 46-59.

⁹⁷ Soulevons une citation parmi tant d'autres; elle est tirée d'une lettre ouverte « À la jeunesse » publiée en 1896, où Zola avoue un « besoin de clarté qui [l]e dévore » – à opposer au « goût de l'obscur » affiché par certains des jeunes littérateurs qui prétendent enterrer un naturalisme qu'ils estiment moribond : « Je voudrais la phrase de cristal claire et si simple que les yeux ingénus des enfants pussent la pénétrer de part en part, s'en réjouir et la retenir. Je voudrais l'idée si vraie, si nue, qu'elle apparût transparente elle-même, et d'une solidité de diamant dans le cristal de la phrase. » Émile Zola, « À la jeunesse », d'abord paru dans *Le Figaro* du 7 février 1896, recueilli en 1897 dans *Nouvelle Campagne*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XIV, p. 725.

littéraire, d'une certaine "ère du soupçon" idéologique⁹⁸ ». Rares, en effet, sont les suicides monologiques en régime naturaliste, même s'il existe des exceptions⁹⁹. À cela s'ajoute que toute mort – volontaire ou non – constitue « un motif de maniement délicat pour l'esthétique réaliste-naturaliste¹⁰⁰ », comme l'indiquent Philippe Hamon et Alexandrine Viboud dans leur *Dictionnaire thématique du roman de mœurs*. La difficulté est celle-ci : comment décrire ordinairement, sans tomber dans les outrances du roman populaire, l'événement extraordinaire qu'est une mort, volontaire en sus?

Qui plus est, l'entière lisibilité du texte naturaliste repose sur les épaules frêles des personnages. Que devient le roman si le principal d'entre eux se suicide? Car, comme l'a montré Hamon dans *Le Personnel du roman*, le romancier naturaliste, afin d'estomper la présence du narrateur, transfère au personnage une large part du « cahier des charges¹⁰¹ » qui ailleurs lui revient, par exemple chez Balzac. Le tout, dans l'optique de *naturaliser* la documentation (parfois lourde) compilée en vue de la

⁹⁸ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », no 230, 1997, p. 102.

⁹⁹ Pensons au plongeur qu'effectue ce détraqué de Charlot, dans le but maintes fois réitéré de voir « sa névrose enfin annihilée ». Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse*, op. cit., p. 240. *Charlot s'amuse*, « roman qui ne cesse d'outrer la manière naturaliste et se concentre sur la description de l'évolution d'un cas », commente Chassay, n'est jamais loin du roman à thèse anticléricale. Jean-François Chassay, « Le créateur seul face à lui-même », loc. cit., p. 243. L'œuvre est peut-être sauvée de cette « tare » littéraire par son potentiel parodique; selon certains spécialistes *Charlot* fustigerait tacitement la littérature naturaliste comme telle. Sur l'aspect parodique de l'œuvre, voir Leonard R. Koos, « Touchy Subjects : Naturalist Influence and/or Naturalist Parody in Paul Bonnetain's *Charlot s'amuse* », *Excavatio*, vol. 13 (2000), p. 180-189. Daniel Compère pour sa part insiste sur « l'ambiguïté du parodiste » qu'il y aurait en Bonnetain, « à la fois admirateur pour le modèle imité et désireux de s'en moquer » : « Attitude ambiguë qui se retrouvera constamment au fil de sa curieuse et tapageuse carrière littéraire », avance Compère. Daniel Compère, « Paul Bonnetain, parodiste du naturalisme », dans Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes*, op. cit., p. 208.

¹⁰⁰ Philippe Hamon et Alexandrine Viboud, *Dictionnaire thématique du roman de mœurs (1814-1914)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, t. II, p. 133. « Les différentes grammaires narratives n'ont pas prévu ce personnage spécial qu'est le mort, et pour cause », explique Guy Larroux : « A priori, il est difficile de [le] considérer [...] comme un véritable actant, qui posséderait une sphère d'action propre et qui pourrait prétendre au statut de sujet, anti-sujet, destinataire ou à quelque autre rôle répertorié. » Guy Larroux, « La place du mort », dans Antonia Fonyi, Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire Maupassant : La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », no 21, série « Études dix-neuviémistes », no 9, 2011, p. 279-280.

¹⁰¹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », no 12, 1998, p. 103.

rédaction. Outre qu'il rend lisible dans le texte des savoirs qui sont extrinsèques à celui-ci, le personnage constitue un point nodal de la construction romanesque – en fait foi le grand nombre de protagonistes éponymes parmi les suicidaires auxquels nous nous intéressons. C'est pourquoi le romancier cherche à assurer la cohérence du tempérament et du cheminement personnel de son héros. Or, selon la formule naturaliste, le personnage est censé être déterminé entièrement par un trio de facteurs (la race, le milieu et le moment) – et par là soumis à eux. Ces trois facteurs, empruntés à la sociologie littéraire d'Hippolyte Taine, constituent à la fois l'*être* et le *faire* du personnage, et tracent d'avance sa destinée, délimitant tant son champ d'action que sa durée de vie. L'horizon des possibles apparaît alors extrêmement étroit pour le héros, tant à ses propres yeux qu'à ceux du lecteur, puisque les écrivains naturalistes tendent à associer le destin de l'héroïne ou du héros à un lexique de l'esclavage, des liens, des attaches et du poids de l'existence, chacun « traînant son boulet avec une résignation passive et morne¹⁰² », comme l'écrit par exemple Bonnetain dans *Charlot s'amuse*. Aussi est-il curieux de remarquer qu'à ce champ lexical s'oppose celui de la libération ou de la fuite, qui survient de façon ciblée lorsqu'intervient l'idée du suicide; ainsi, Maupassant dans *Une vie* prête à son héroïne l'envie de goûter cet état où « l'âme [est] délivrée de l'épreuve de la terre¹⁰³ ». Sous cet angle, le choix de la mort volontaire par le personnage naturaliste semble constituer une insoumission à la loi qui pourtant le détermine. Paradoxe étonnant et insoluble dans la mesure où, si nous nous bornons à la formule naturaliste comme telle, le suicide du personnage doit être fixé dès le départ, dès sa naissance, et n'être rien d'autre que le dernier jalon d'une suite de déchéances prévues par le programme narratif.

Nul doute, un tel questionnement se déploie en particulier lorsque le suicidant est posé en victime par la fiction – son suicide paraît alors avoir été assisté : celui

¹⁰² Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse*, op. cit., p. 211.

¹⁰³ Guy de Maupassant, *Une vie : L'humble vérité*, d'abord paru dans le *Gil Blas* du 27 février au 6 avril 1883, recueilli la même année, repris dans *Romans*, op. cit., p. 124.

d'Emma Bovary par ses lectures et par la bêtise de son entourage, celui de Thérèse Raquin par une hérédité exotique et par un milieu parisien défavorable, celui de Claude Lantier par un besoin déraisonnable d'absolu... Ces quelques tendances néfastes auront-elles *déterminé* à elles seules la triste fin des héros? C'est poser à nouveaux frais la question du déterminisme pesant sur le personnage naturaliste et, en même temps, celle de la fatalité. Le tragique du suicidé naturaliste – comme du suicidé de la tragédie classique – tient à la représentation d'un personnage acharné à sa propre destruction qui finit par choisir la mort lorsque, foudroyé par quelque révélation sans équivoque, il s'aperçoit être partiellement (ou totalement) responsable de ses maux ou désillusions. En ce sens, le paradoxe du suicide en régime naturaliste est bien celui qui fait du suicidant à la fois la victime et le bourreau. Observé dans la plupart des cas de suicide naturaliste, il mine la cohérence positiviste du roman (fondée sur une chaîne unidirectionnelle de causalités). Au fond, l'invraisemblance ici relève de la définition même du suicide tel que conçu par la modernité, car il faut garder en tête que la perception plus médicale du suicide comme malaise guérissable ignore l'aspect délibéré d'un geste aussi radical. Margaret Higonnet l'a bien signalé : « *To "cure" the symptoms of such radical choices is to deny their voluntary nature*¹⁰⁴. » Vu que les romanciers de la seconde moitié du XIX^e siècle placent les maux de leur personnel romanesque sous le signe de l'hérédité et de déterminants psychosociaux, le thème du suicide force à repenser les questions métaphysiques du déterminisme et de la volonté. Car le choix délibéré de la mort, bien que mû par la fatalité, ne manifeste-t-il pas paradoxalement une volonté d'en finir avec son destin?

Le suicide touche donc à l'ontologie du personnage réaliste; celui-ci, tout en demeurant résolument fidèle au programme que la fatalité lui réserve, porte atteinte à son être et court-circuite l'avancée *naturelle* des choses. Celle-ci, pourtant, doit être impérieuse et doit régir l'ensemble du personnel romanesque en régime naturaliste, si l'on se fie aux principes dont se réclament les têtes d'affiches du courant. « Non, la

¹⁰⁴ Margaret Higonnet, *loc. cit.*, p. 105.

multitude, ou le monde, n'a jamais de parti pris. Ça agit comme un organisme, en vertu de lois naturelles¹⁰⁵ », écrit notamment Flaubert à Louise Colet en 1853, au beau milieu du grand chantier de *Madame Bovary*. Les frères Goncourt s'enthousiasment à leur tour une dizaine d'années plus tard à l'idée qu'« aujourd'hui [...] le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science¹⁰⁶ ». Encore une quinzaine d'années plus tard, et Zola préconise quant à lui d'écrire « sans jamais s'écarter des lois de la nature¹⁰⁷ ». Dix ans de plus, et c'est à Maupassant d'ainsi décrire le travail du romancier naturaliste : « il prendra son ou ses personnages à une certaine période de leur existence et les conduira, par des transitions naturelles, jusqu'à la période suivante¹⁰⁸. » Ces professions de foi en faveur de l'illustration romanesque de la loi naturelle ne sont pas restées lettres mortes. Ainsi, à la fin de *La Terre* de Zola, quand le vieux Fouan, rejeté partout, refuse par orgueil d'aller mendier une bouchée auprès de ses deux fils ou de sa fille, lesquels tour à tour l'ont chassé de chez eux, sa résolution de mourir de faim se trouve vaincue par « l'instinct de vivre », et « l'animal humain¹⁰⁹ » qui dort en lui s'éveille, s'empare de son corps, le mène comme un somnambule se ravitailler : « sa tête ne commandait plus, ses jambes marchaient toutes seules, la bête l'emmenait; et ce fut alors que, sans l'avoir voulu, il se retrouva dans la cuisine des Buteau, dont il venait de pousser la porte¹¹⁰. » La vie toute simple, animale, sauvage, matérielle, mue par l'impératif de préservation, doit avoir le dessus sur les raisons de l'esprit. « L'instinct de la conservation est un clou

¹⁰⁵ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 20 juin 1853, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 359.

¹⁰⁶ Edmond et Jules de Goncourt, « Préface », dans *Germinie Lacerteux*, d'abord paru en 1864, édition de Nadine Satiat, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », no 549, 1990, p. 56.

¹⁰⁷ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 1179.

¹⁰⁸ Guy de Maupassant, « Le Roman », loc. cit., p. 707.

¹⁰⁹ Émile Zola, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart*, sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, t. IV, p. 732.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 728.

terrible qui retient à la croix de la vie¹¹¹ », tranche Octave Mirbeau dans une chronique de 1880 intitulée « Le suicide ».

De plus, le personnage naturaliste se distingue de ses prédécesseurs par sa disposition navrante à obéir à la loi de la moyenne, à rester fidèle aux réalités les plus souvent observées, à reconduire un comportement néfaste, à ne pas s'écarter du cheminement annoncé. Il se caractérise par sa propension à épouser la tendance (« la pente¹¹² », disent les écrivains de l'époque) la plus courante au sein de son milieu. Ce serait là toute la différence entre réalisme et naturalisme, selon Paul Bourget :

Cette différence réside, me semble-t-il, en ceci : que Balzac comme Stendhal, George Eliot comme Tolstoï, font surtout porter leurs observations sur les caractères, au lieu que les Goncourt [et leurs disciples] sont plus particulièrement des peintres de mœurs. [...] Le caractère résume les traits par lesquels un homme se distingue des autres; les mœurs résument les traits par lesquels il ressemble à toute une classe. Représenter des caractères, c'est donc peindre des personnages en saillie; représenter des mœurs, c'est peindre des personnages de facultés moyennes¹¹³.

Le réalisme s'attacherait au portrait de caractères; le naturalisme, à celui de mœurs. Résultat, peu de revirements imprévus, peu de surprises en régime naturaliste; le protagoniste qu'on nous présente comme le plus apte à se suicider sera à coup sûr celui qui cheminera vers le précipice. Riikka Rossi a raison de relever le caractère paradoxal du parti pris naturaliste, lequel consiste à rejeter comme banale « la tradition romantique du héros exceptionnel » et, du même geste, à magnifier

¹¹¹ Octave Mirbeau (sous le pseudonyme de Tout-Paris), « Le suicide », *Le Gaulois*, 2^e série, vol. 12, no 411 (28 octobre 1880), p. 1.

¹¹² Par exemple, Paul Bonnetain dans *Charlot s'amuse* met son jeune héros entré au collège sur « la pente glissante où le pouss[e] son professeur », celle du dérèglement sexuel menant droit au suicide. Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse*, op. cit., p. 84-85.

¹¹³ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Nouvelle Revue*, vol. 7, no 36 (septembre-octobre 1885), p. 462. Il faut tout de même noter avec Danielle Thaler que les trois romans goncourtiens du peuple (*Sœur Philomène*, *Germinie Lacerteux*, *La Fille Élisa*) présentent des héroïnes qui sont bien loin d'incarner la femme ordinaire du milieu ouvrier, hormis le fait qu'elles disposent de « facultés moyennes », pour reprendre l'expression de Bourget. Marginales qu'elles sont, ces trois femmes du peuple forment même des cas exceptionnels de leur classe. Danielle Thaler, « Deux frères en quête de peuple : les Goncourt », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 14, nos 1-2 (automne-hiver 1985-86), p. 103.

« l'individu banal et gris¹¹⁴ » comme digne d'attention, sous prétexte que celui-ci serait plus vrai; bien entendu, un tel parti pris « provoque un effet de prévisibilité » qui pour le lecteur annihile d'avance le « romanesque des événements merveilleux et inattendus¹¹⁵. » En somme, le problème du déterminisme pesant sur le personnage est implicite au texte naturaliste et fonctionne comme prémisse de base sur laquelle s'édifie l'entier bâtiment du récit, d'où l'intérêt d'interroger le geste dramatique par lequel il parachève son destin et le court-circuite tout à la fois. Et l'intérêt redouble si l'on songe que les suicides du naturalisme restent malgré tout des accidents romanesques au sein d'une poétique dont le régime prétend à l'absolue banalité.

Une question philosophique : théorie et approche

Nulle surprise, dans ce contexte, que la mort volontaire s'accompagne (presque) toujours, avant ou après le geste fatidique, même lorsque celui-ci n'a rien d'idéologique, de scènes où les personnages émettent des observations sur la vie et la mort. S'entrechoquent alors, explicitement ou non, trois principaux discours savants qui sont autant d'intertextes identifiables : la science (surtout médicale), la philosophie (surtout métaphysique) et la littérature (surtout romantique). Là encore, la lisibilité du texte est en jeu, puisque, comme le dit si bien Michel Pierssens, « c'est le savoir qui fait la vraisemblance¹¹⁶ » – savoir que le personnage naturaliste distribue.

Si la littérature et la science sont des savoirs quasi omniprésents qui contribuent tant à la matière qu'à la structure des œuvres de facture naturaliste¹¹⁷ – à

¹¹⁴ Riikka Rossi, « La grisaille du quotidien », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 54, no 82 (2008), p. 114.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 114-115.

¹¹⁶ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, coll. « Problématiques », p. 10.

¹¹⁷ Règle générale, c'est le discours scientifique qui est invoqué en premier lieu lorsque les romanciers naturalistes, Zola en tête, tâchent d'exposer leur théorie de la littérature; le discours littéraire cependant n'est jamais bien loin, quoiqu'ils y insistent moins ostensiblement, et dans les œuvres de fiction il constitue peut-être même un intertexte matriciel (structural, thématique, lexical, etc.) plus important encore que la science. Philippe Hamon commente : « Si le texte réaliste-naturaliste, texte d'auteur "savant", se présente comme composé et traversé de plusieurs strates de savoir, le savoir sur la littérature fait partie intégrante de ces savoirs. De fait, on est souvent frappé, à lire attentivement Zola,

eux deux ils balisent plus souvent qu'autrement ce que nous appelons *l'avancée naturelle des choses* –, l'incursion du discours philosophique est plus rare et plus ciblée, ponctuelle même, au sein de la littérature de la seconde moitié du siècle. Son association étroite et récurrente au thème de la mort volontaire est pour le moins remarquable et demande à être interrogée. En cela, les romans naturalistes marqués par le suicide sont « susceptibles [...] de lectures philosophiques » au sens où l'entend Pierre Macherey dans *À quoi pense la littérature?*, car alors la philosophie intervient (certes de manière non exclusive) « comme système de référence et comme instrument d'analyse¹¹⁸ », preuve de l'intérêt et de la pertinence de notre enquête.

Considéré comme un discours étranger au sein du texte littéraire, l'élément philosophique forme une unité repérable, détachable, comparable, dont le rôle peut varier et l'appréhension critique aussi, tel que le souligne Camille Dumoulié :

Il est plusieurs manières d'aborder la question des rapports littérature / philosophie, et donc de lire les textes dans cette perspective. Influence d'un philosophe sur un écrivain, ou l'inverse; présence de philosophèmes, voire d'une philosophie qui travaille l'œuvre littéraire; paysage philosophique d'une époque dans lequel s'inscrit le texte littéraire et qu'il reflète¹¹⁹.

Macherey identifie en tout trois niveaux différents d'intervention du philosophique dans le littéraire. D'abord comme simple référence culturelle (une allusion, un concept, etc.) Ensuite en tant qu'opérateur formel, lorsque le philosophique joue une fonction réelle au sein de la poétique de l'œuvre. Dernière possibilité, le texte littéraire peut être si lourdement empreint de philosophie qu'il devient simple support d'un message spéculatif plus ou moins univoque – c'est le cas du roman à thèse¹²⁰. Il

de voir le nombre de personnages "littéraires" qui se mêlent directement ou indirectement à l'action. » Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 39. En ce qui concerne spécifiquement les récits impliquant la mort volontaire, les suicidés archétypaux comme Phèdre, Ajax ou Antigone, ou Roméo et Juliette, nécessairement doivent être envisagés comme modèles.

¹¹⁸ Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990, p. 12.

¹¹⁹ Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie : Le gai savoir de la littérature*, Paris, Colin, coll. « U Lettres », 2002, p. 33.

¹²⁰ Voir à ce sujet l'excellent résumé qu'offre Dumoulié des fonctions du philosophique selon Macherey. *Ibid.*, p. 31-32.

fallait s'y attendre, les œuvres passant sous notre loupe se distribuent dans ces trois catégories. Signalons toutefois que la majorité des romans naturalistes comportant soit une scène de suicide, soit un héros suicidaire, soit une réflexion sur le thème, développent à partir de la mort volontaire leur propre vision philosophique de l'existence humaine, une vision plus souvent qu'autrement polyphonique, fondée sur le drame mis en scène. Pour le dire avec les mots qu'emploie Bruno Curatolo dans *Le Chant de Minerve : Les écrivains et leurs lectures philosophiques*, on soulignera que, règle générale, les écrivains « prouvent [...] qu'ils ont moins subi l'influence d'une pensée qu'ils ne l'ont fécondée par leur art¹²¹ ». Curatolo en effet a constaté « d'une part, la richesse des liens qui unissent la *poiesis* et le *logos* dans les temps modernes, de l'autre, l'inanité d'une vision pyramidale de la Connaissance¹²² », qui veuille placer à la cime l'un ou l'autre des langages (littéraire ou philosophique). Ainsi, il convient de s'accorder avec l'observation de Michel Pierssens, lequel place sur un pied d'égalité les trois discours principaux que nous croisons au fil de nos lectures : « la littérature [est] l'un des instruments essentiels qui permettent de penser ce monde : si elle ne le reflète pas, elle le *réfléchit*. En ce sens, la littérature ne devrait pouvoir se comparer qu'à la science ou à la philosophie¹²³. »

La concentration de faisceaux de sens divergents mise en œuvre dans le roman du second XIX^e siècle inaugure, selon Mikhaïl Bakhtine, une philosophie propre au genre romanesque : le dialogisme¹²⁴. En soi, le dialogisme (présent dans tout roman

¹²¹ Bruno Curatolo, « Avant-propos », dans Bruno Curatolo (dir.), *Le Chant de Minerve : Les écrivains et leurs lectures philosophiques*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Michel Pierssens, *op. cit.*, p. 165.

¹²⁴ « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal », écrit Bakhtine, qui conçoit le dialogisme comme le seul trait distinctif du genre romanesque : « Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elles admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées. Ces liaisons, ces corrélations spéciales entre les énoncés et les langages, ce mouvement du thème qui passe à travers les langages et les discours, sa fragmentation en courants et gouttelettes, sa dialogisation, enfin, telle se présente la singularité première de la stylistique

digne de ce nom, avance Bakhtine) illustre par l'exemple l'expérience manifestement dialogique de la vie et se substitue à la Vérité monologique d'autres discours; une vision du monde propre à la littérature s'impose donc avec lui. Dumoulié résume :

Genre de tous les genres, [le roman] les intègre comme des types de discours et des points de vue spécifiques sur le monde, pour les parodier, les faire se heurter et collaborer à son système d'hybridation. On trouve ainsi, dans les romans, des passages poétiques, voire des poèmes, des descriptions épiques, de véritables drames, des dissertations philosophiques, etc. Mais loin d'être simplement juxtaposés, tous ces discours produisent un nouveau type de parole dont la vérité n'est plus identifiable au *logos* vivant, mais au *dialogisme* de la vie¹²⁵.

Il ne suffit pas, cependant, de conclure avec Dumoulié (qui paraphrase Bakhtine) à un relativisme absolu en matière de philosophie littéraire : « Finalement, la vérité de la littérature, c'est qu'il n'y a pas de Vérité ni d'Idée en soi¹²⁶. » Car à cette révélation réitérée par chaque roman s'ajoute une portée philosophique propre à chacun, un ensemble de sens et de significations qui diffère d'une œuvre à l'autre. Non pas que la différence soit quantifiable ni qualifiable, il ne s'agit pas de la mesurer à l'aune de quelque morale; elle est qualitative, au sens où il s'agit de la décrire au moyen d'une herméneutique qui tienne compte de sa littérarité et de son inaliénable pluralité. Telle œuvre nous mènera à réviser tel concept; telle autre, à méditer tel comportement humain, etc. Au bout du compte, en plus d'imposer un dialogisme qui lui est pour ainsi dire inhérent, chaque roman individuel propose sa propre philosophie.

C'est pourquoi il ne nous est pas permis de nous limiter à l'étude des scènes de suicide, lesquelles cependant constituent pour nous le foyer d'attention premier, car elles forment des nœuds où s'avivent les passions des personnages. Y convergent les considérations philosophiques de toute la trame narrative naturaliste. S'en tenir à ne lire que ces passages plus philosophiquement chargés ferait violence à l'intégrité du texte, le roman étant pour nous une unité signifiante irréductible. Aussi, privilégier une approche thématique ciblant à la fois ces scènes et les personnages, ces

du roman. » Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », no 120, 1987, p. 87-89.

¹²⁵ Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 99.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 102.

« fonctionnaires de l'énonciation réaliste¹²⁷ » comme les appelle Hamon, nous apparaît un angle d'attaque approprié.

À travers l'examen conjugué des motivations (considérations philosophiques) et du *modus operandi* (poétiques) du suicidant, nous abordons la « vocation spéculative de la littérature¹²⁸ », suivant la formule de Pierre Macherey, et élaborons ainsi la vision du monde qu'offrent les romans à l'étude. Puisque, selon Macherey, la littérature a authentiquement valeur d'expérience de pensée, il ne suffit pas de « “démêler” ce qui, dans des textes, revient au philosophique et au littéraire » et il ne s'agit pas non plus de « proposer *une* interprétation philosophique [des] œuvres, qui les ramènerait au fond commun d'une pensée dont elles donneraient les diverses manifestations, mais d'en suggérer *des* lectures¹²⁹ ». Nous nous intéressons à la portée spéculative des suicides dans le roman naturaliste afin d'en renouveler la compréhension et l'appréciation, tout en gardant en tête que toute philosophie littéraire reste « une expérience de pensée essentiellement problématique » :

Cette expérience consiste à montrer les problèmes philosophiques, à les exposer, à les “monter”, comme on organise la présentation d'une pièce de théâtre, en faisant l'économie d'une résolution définitive, ou prétendue telle, de ces problèmes, c'est-à-dire la tentative d'y mettre fin, de les supprimer, par des raisonnements¹³⁰.

Le péril qui attend le chercheur consiste à se borner au seul repérage de l'une ou de l'autre doctrine au sein de l'œuvre à l'étude. D'ailleurs, il existe déjà quelques ouvrages brossant le portrait philosophique de tel ou tel écrivain. La *Philosophie de Maupassant* de Jean Salem est de ceux-là; l'auteur y reconstitue « le *cousinage* philosophique de Maupassant, sa parentèle, sa “famille” très élargie¹³¹ » d'après les romans, nouvelles et contes; ainsi, en pleine recherche de sources et d'influences philosophiques, Salem retrace les idées d'Épicure, de Plotin, de Diogène de Laërce,

¹²⁷ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 69.

¹²⁸ Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature?*, p. 10.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10, 12-13.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 199.

¹³¹ Jean Salem, *Philosophie de Maupassant*, Paris, Ellipses, coll. « Littérature et philosophie », 2000, p. 6.

etc., au sein des œuvres de l'écrivain. En outre, d'aucuns ont vu du Nietzsche chez Zola ou du Schopenhauer chez Flaubert, risquant l'anachronisme au passage, pour révéler quelque chose de la *doxa* du temps. Certes, dans de tels cas de figure, mieux vaut parler de concomitance de pensée ou de convergence d'idées que d'influences.

Pour notre part, nous ne cherchons pas à savoir si, par exemple, l'opinion de Daudet sur le suicide était schopenhauerienne, comtienne ou voltairienne (bien que cela fasse partie des données objectives pouvant nourrir l'analyse); nous nous intéressons à la conception de l'existence que donnent à lire les romans naturalistes aux abords du suicide. Autrement dit, l'identification des doctrines philosophiques dont les romans à l'étude portent la trace (stoïcisme, nihilisme, etc.) n'est qu'une des étapes dans notre collecte de données; et les théories de philosophes nous servent essentiellement de références utiles à caractériser ou qualifier les notions philosophiques rencontrées, sans que cette caractérisation ne devienne une fin en soi. Plus qu'un simple exercice de repérage des influences, c'est à un exercice de philosophie littéraire tel que l'entend Pierre Macherey que nous nous adonnons pour chacun des romans au programme. Puisque, comme l'écrit Camille Dumoulié, « il n'y a pas de discours philosophique qui ne soit contaminé par le fait littéraire et les effets d'écriture, pas de texte littéraire qui ne mette en jeu une philosophie ou une idéologie¹³² », il s'agit pour nous de dégager la philosophie implicite des romans comportant un suicide ou thématissant la mort volontaire.

Jean Starobinski a démontré combien tout suicide – réel ou imaginaire – appelle les survivants à effectuer une mise en récit qui rappelle le travail du romancier naturaliste (caractérisé par le traitement omniscient de documents véridiques mais foncièrement lacunaires liés ensemble en une chaîne causale lisible) :

Pour qui veut le comprendre, le suicide oblige à reconstruire fictivement, avec des matériaux désormais *finis*, une histoire que l'on fera remonter aussi haut que l'on voudra vers l'enfance, mais qui devra nécessairement aboutir au geste destructeur. La fin est désormais connue.

¹³² Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 12.

Raconter une histoire achevée : il y a là tout ensemble une contrainte et une commodité. La narration est désormais livrée à l'arbitraire d'un narrateur qui, assuré d'aboutir à un événement réel, n'a plus à craindre d'être contredit par celui dont il parle. Cette licence narrative, greffée sur un dénouement obligé, permet d'agencer les hypothèses et les enchaînements de la façon la plus plausible. Le narrateur ne rencontre plus de résistance : c'est le signe même de la *disparition* de l'interlocuteur. [...] À l'aide des concepts de frustration et d'agression, et en faisant jouer les partenaires que toute existence rencontre sur son chemin, le narrateur-interprète d'un destin suicidaire n'a pas de peine à retracer les moments successifs du désir malheureux, du désir voué à devenir désir de la mort. Ainsi se développe un mythe explicatif, une fable vraisemblable, grâce auxquels le non-sens du suicide s'éclaire par le sens d'un récit, et l'instant de la mort par les événements enchaînés d'une dramaturgie interne¹³³.

Starobinski souligne qu'« une interprétation naturaliste » du suicide « se défend d'imputer à un sujet volontaire la responsabilité de ses choix et de ses décisions, pour la distribuer à une pluralité de forces, vis-à-vis desquelles l'individu se trouve à tout moment en situation de main forcée »; l'idée de responsabilité, alors, « cède la place à un déterminisme fragmenté, où le *moi*, quand la théorie ne va pas jusqu'à le nier, n'est plus coextensif à l'ensemble des énergies en lutte¹³⁴ ». Or, nous venons de voir que, en ce qui concerne le suicide d'Emma Bovary, l'interprétation naturaliste dont parle Starobinski est concurrencée par d'autres; raison de plus pour nous d'étudier avec soin *Madame Bovary* et les romans qui, s'inscrivant dans son sillage, poussent l'hommage jusqu'à présenter un protagoniste suicidaire.

De plus, le principal massif romanesque de la littérature naturaliste, cette *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* en vingt volumes que Zola a intitulée *Les Rougon-Macquart*, mérite, s'il faut en croire la démonstration livrée par Michel Serres dans *Feux et signaux de brume*, d'être envisagé comme le récit autodestructeur d'une famille autodestructrice. Si on a fait grand cas du principe chimique de l'entropie, dont Serres a montré le rôle au sein du cycle zolien, l'exégèse naturaliste n'a pas relevé le fait, mis en évidence par Serres à partir du personnage de Nana (peut-être le produit le plus achevé du clan, en termes de corruption biologique et sociologique, fruit d'une lignée malsaine et d'une époque perverse), que le rôle de

¹³³ Jean Starobinski, *Trois Fureurs : Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974, p. 13-14.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 15, 16.

disséminatrice du vice, de l'avilissement et de la maladie – exercé par la Mouche d'Or sillonnant Paris et semant la mort – s'identifie à un fléau autolytique :

Cette loi de la chimie est la loi du récit. À peine besoin de le démontrer. Ceux que touche Nana tombent au déshonneur, à la prison et à la mort. Le virus qu'elle transporte les transforme. Vénus virus. [...] Elle les transmute en elle-même, en un autre qu'eux qui est le même qu'elle. Elle les métamorphose. Elle est la corruption, en chair et en os, la corruption de chair et d'or. [...]

Elle est la corruption. Et donc elle est pourrie. Elle décompose tout autour d'elle, et, à son tour, se décompose. [...] Nana circule comme l'insecte vecteur, mais le virus circule dans l'insecte lui-même. [...] Logique implacable de la corruption. Logique de l'écrasement qui s'écrase elle-même, logique de la dissémination qui se dissémine elle-même [...]. Cette violence ne peut aller que jusqu'au bout. Comme la peste va jusqu'au dernier pestiféré. Tue son espace et tout ce qui l'occupe, et donc ne peut aller que jusqu'à l'extinction de soi-même. Donc les Rougon-Macquart se détruisent eux-mêmes, comme individus, comme corps, comme texte. Et donc, le texte écrit, Pascal meurt et sa mère jette le texte au feu. Et donc les vingt romans ne sont plus écrits. Mettent le feu, périssent par le feu¹³⁵.

Cette composante suicidaire des *Rougon-Macquart* en tant que famille et en tant que cycle romanesque nous invite à approfondir ses configurations au sein d'un choix d'œuvres de la série, celles où la mort volontaire sévit avec le plus d'impact.

Un autre fait nous convie à interroger le suicide en régime naturaliste (et en particulier sa dimension philosophique) : c'est que les têtes d'affiche de ce courant constituent un corpus ni trop large ni trop hétéroclite qui n'a pas fait l'objet d'une telle analyse. On sait, grâce aux travaux de René-Pierre Colin, que le pessimisme schopenhauerien a connu une importante vogue à la fin du XIX^e siècle et a compté parmi ses adeptes plus ou moins fidèles plusieurs d'entre ces romanciers : Flaubert, Daudet, Zola, Maupassant, Huysmans¹³⁶. Sous cet angle, l'œuvre de Schopenhauer et surtout le schopenhauerisme français constituent des données de la *doxa* importantes à considérer. Cependant, d'autres pistes philosophiques retiendront notre attention : le panthéisme d'un Spinoza ou les doctrines positivistes de Comte et la pensée

¹³⁵ Michel Serres, *Feux et signaux de brume : Zola*, Grasset, coll. « Figures », 1975, p. 240-241.

¹³⁶ Le pessimisme de cette génération d'écrivains ne fait aucun doute – un pessimisme à entendre au sens large toutefois, qui n'est pas forcément tributaire de la pensée schopenhauerienne, car il faut concéder avec Colin que « [l]a philosophie de Schopenhauer n'a pu constituer un élément de cohésion du groupe naturaliste fort divisé dans ses interprétations ». René-Pierre Colin, *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lérot, 1991, p. 185.

déterministe des Taine ou Darwin, qui fondent en quelque sorte la poétique naturaliste; et aussi la philosophie de Nietzsche, à la suite de Janice Best, qui répond par l'affirmative à la question « Le naturalisme est-il un nihilisme¹³⁷? »

D'une certaine manière, la période qui débute avec le Second Empire et se clôt avec l'Affaire Dreyfus voit la pensée positive et la science confrontées au pessimisme et au nihilisme. Il suffit, pour s'en convaincre, de songer qu'à l'époque en France, les métaphores dont on se sert couramment pour décrire l'esprit du temps sont placées sous le signe de la maladie et du déclin, malgré les avancées technologiques prodigieuses du siècle. Anne-Claude Ambroise-Rendu commente : « Nervosité, langueur, dégénérescence, autant de notions qui servent à l'évocation de ces mélancolies fin de siècle et au déni de l'optimisme positiviste¹³⁸. » Non sans raison, confirme Noëlle Benhamou, puisque (parmi d'autres symptômes d'un mal supposé général) les statistiques officielles notent la recrudescence du nombre de suicides : « Aucune classe de la population n'était épargnée. Jeunes, vieux, bourgeois ou aristocrates étaient frappés par le virus du suicide¹³⁹. » En effet, il semble bien qu'aux yeux de l'époque, la mort volontaire « constitue une “nouvelle grande peste”¹⁴⁰ », ainsi que le rapportent Jean Delumeau et Yves Lequin dans leur *Histoire des fléaux et des calamités en France*. Certes, l'adéquation entre la fréquence d'homicides de soi et le sentiment de dégénérescence fin de siècle est facile à faire, mais qu'en est-il vraiment de ce pessimisme qui déferla sur Paris dans le dernier quart

¹³⁷ Voir Janice Best, « Le naturalisme est-il un nihilisme? », *Cahiers naturalistes*, vol. 49, no 77 (2003), p. 49-57. Françoise Gaillard, quant à elle, montre bien le rapprochement à opérer entre la foi confiante en la fécondité que montre Zola (par exemple dans *Le Docteur Pascal*) et la pensée nihiliste; elle mentionne « l'optimisme philosophique » comme point commun « de ceux qui, comme le Dr Pascal (et Nietzsche), sont passés de l'autre côté du miroir de la métaphysique et de la morale, par-delà le Bien et le Mal, et qui répondent à l'énigme qu'est la vie pour l'homme sans dieu, par le devenir de l'espèce ». Françoise Gaillard, « La peur de l'origine », *Corps écrit*, vol. 32, (déc. 1989), p. 138.

¹³⁸ Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Le suicide ou les silences de la chronique des faits divers », *Romantisme : Le fait divers*, no 97 (3^e quart 1997), p. 77.

¹³⁹ Noëlle Benhamou, « De l'influence du fait divers : Les chroniques et contes de Maupassant », *Romantisme : Le fait divers*, no 97 (3^e quart 1997), p. 54.

¹⁴⁰ Jean Delumeau et Yves Lequin (dir.), *Les Malheurs des temps : Histoire des fléaux et des calamités en France*, Paris, Larousse, 1987, p. 440.

du XIX^e siècle, alors que les espoirs positivistes faisaient loi? L'une de nos hypothèses de départ est que, dans le roman naturaliste, la tension entre ces deux pôles idéologiques s'exacerbe précisément quand survient la mort volontaire.

Bien entendu, notre examen du suicide dans le roman naturaliste de la seconde moitié du XIX^e siècle ne saurait se contenter de scruter l'intrusion du discours philosophique dans ce corpus placé sous la double férule de la littérature et de la science, puisque d'autres discours interviennent, et de façon tout aussi opérante. Des savoirs moins officiels, moins institués, car issus de la tradition et non encore étudiés en bonne et due forme à l'époque qui nous intéresse, viennent également jouer un rôle digne d'attention; pensons entre autres aux pratiques sociales liées au suicide, par exemple à ce qu'Alain Montandon appelle « l'art de prendre congé¹⁴¹ », ou encore aux cérémonies funéraires et aux rites qui marquent le deuil du reste de la distribution romanesque – à tous ces schèmes qu'on peut désigner par l'appellation « ethnologie ou anthropologie du texte ». D'entrée de jeu, l'emportement suicidaire de jeunes gens prompts au spleen comme Werther, Emma, le petit Chose ou Jeanne interroge la notion de l'initiation *ratée*¹⁴². Qui plus est, le suicide comme tel, geste délibéré et individuel, se présente, en littérature du moins, comme fortement ritualisé. En effet, un certain nombre de scènes, récurrentes d'un roman à l'autre et d'un romancier à l'autre, parmi ceux à l'étude, paraissent à première vue scander les grands moments de ce qui pourrait bien être le rite du suicide. En soi, écrire une lettre de suicide –

¹⁴¹ Alain Montandon, *loc. cit.*, p. 134. Montandon observe que « [d]ans les réflexions sur les arts de la politesse, sur ce qui se fait et sur ce qui doit se faire, l'un des gestes les plus difficiles sur la scène sociale apparaît être l'art de prendre congé » et que la chose se complique d'autant plus quand il s'agit de cette « disparition totale de la scène sociale qu'est la mort ». *Ibid.*, p. 133.

¹⁴² Reprenant les enseignements des anthropologues, Marie Scarpa définit l'initiation (au sens restreint du rituel) comme suit : « il s'agit de la construction de l'identité individuelle et sociale par l'apprentissage des différences de sexe, d'états (générationnels pour le dire vite) et de statuts. Et si cette "connaissance" (de soi dans l'interaction au groupe social dans lequel on vit) peut se faire par la transmission, pédagogique, de savoirs positifs, elle résulte aussi d'un ensemble de croyances, de préceptes, de pratiques, toujours à spécifier en fonction de la culture donnée, que l'on apprend par corps plutôt que par cœur. » Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille : Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », no 119, 2009, p. 16.

motif récurrent¹⁴³ – est un geste éminemment rituel. Se dessine ainsi une typologie du suicide en régime naturaliste, qu'il faut comparer avec l'imagerie l'ayant précédée et qui lui sert de contrepoint principal, la mort volontaire romantique. Car on ne raconte pas un suicide n'importe comment. Des étapes sont requises, passages obligés qu'elles sont pour le personnage suicidaire. Certes relayée par des effets majeurs d'intertextualité vis-à-vis des canons de la littérature, la persistance de certains schèmes dépasse toute considération de *mimesis* intertextuelle et, c'est du moins l'hypothèse que nous avançons, témoigne d'une vérité du suicide dont le texte littéraire permet de prendre connaissance de façon privilégiée. C'est dire qu'à la suite de Marie Scarpa, nous postulons une « homologie structurelle et fonctionnelle entre rite de passage et narration littéraire¹⁴⁴ ». À tout le moins, il existe au plan diégétique des éléments propres au rituel qui méritent d'être identifiés, examinés et décrits, ne serait-ce que parce que personne encore ne s'y est attaché.

Drôle de rituel, quand même, car de prime abord le suicide n'implique que le principal intéressé, alors que c'est le propre des rites de lier l'individu à la communauté... On s'aperçoit néanmoins, à bien y penser, que plusieurs facettes courantes du suicide instaurent en fait un rapport entre le suicidaire et ses proches – sans parler du fait, souligné par Louis-Vincent Thomas, qu'une tentative d'attenter à sa personne dénote souvent un appel à autrui :

¹⁴³ Les lettres d'adieu de suicidaires sont monnaie courante dans les contes et nouvelles de Maupassant. Bernard Joly en a étudié quelques-unes; il constate que l'emploi du motif s'associe tantôt au désir de l'écrivain de « soulign[er] la volonté lucide de son héroïne [ou héros] de ne pas céder aux déterminismes de son milieu » (dans « Yvette »), tantôt à l'ambiguïté voulue par l'écrivain du sens de son récit (dans « Un lâche ») : « La lettre, en général, écrit Joly, permet de confier ou de révéler ce qu'on ne peut ou ne veut plus celer. On se sent désormais libre d'avouer, avec l'écran protecteur de la mort, le secret ou le mobile déterminant qui ont engendré cette résolution. Le calme s'est fait et l'énergie de celui qui va mourir se réfugie toute dans ces lignes salvatrices. » Bernard Joly, « Guy de Maupassant : fuite et suicide (du ruisseau au salon à gaz) », *loc. cit.*, p. 94.

¹⁴⁴ Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 163. Scarpa élabore cette homologie comme suit : « Il nous apparaît que [la narration littéraire] pourrait être lue comme une mise en récit d'un ou plusieurs rite(s) de passage; ce qui n'est pas sans incidence tant au niveau énonciatif (sur les rapports narrateur / lecteur, la question des genres et celle de la réception des textes littéraires) qu'au niveau diégétique (sur la mise en intrigue, la construction de l'espace-temps et du personnage, par exemple). » *Ibid.*

Le suicidant par son acte de désespoir exprime très fortement son « appel à vivre »; son acte le plus souvent reste le seul langage possible pour celui que les autres interdisent de parole; c'est un anti-langage à la manière du cri douloureux ou du silence quasi autistique¹⁴⁵.

Même dans le tourment psychique ou physique le plus complet, tant qu'il dispose de la maîtrise de son corps, l'homme peut se résoudre à l'ultime extrémité, pour manifester ne serait-ce que son désarroi. La réaction immédiate de l'entourage consistera à s'interroger sur les motifs qu'a l'être de se tuer : « *To take one's life is to force others to read one's death*¹⁴⁶ », observe Higonnet. C'est que tout suicide a du sens, comme le souligne Pierre Moron : « Si la mort elle-même est absurde pour le vivant, le suicidant – en la posant comme devenir – lui confère un sens¹⁴⁷. » Même un suicide de la plus complète gratuité reste porteur de sens, ne serait-ce que celui de cette gratuité absurde.

Tout bien considéré, les interrogations directrices de notre thèse s'énoncent comme suit : comment représente-t-on, comment raconte-t-on en régime naturaliste le suicide, ce geste terrible et pourtant nécessaire aux protagonistes qui l'accomplissent? Et quel sens peut-on donner à ce geste si radical? Car, comme l'a éloquentement montré Éléonore Reverzy dans *La Chair de l'idée*, un ou plus souvent des sens se dégagent des œuvres des romanciers naturalistes : ceux-ci ont beau se défier ouvertement du symbole et de l'allégorie (Zola au premier chef les répudie pour être des artifices romantiques, hugoliens surtout), « l'allégorie joue comme principe de composition et outil du sens¹⁴⁸ » dans leur littérature. Nous nous intéressons donc en priorité à la présence, explicite ou implicite, dans les romans marqués par le suicide, de traits de philosophie hétérogènes et plus précisément à leurs tensions et

¹⁴⁵ Louis-Vincent Thomas, *La Mort en question : Traces de mort, mort des traces*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1991, p. 303.

¹⁴⁶ Margaret Higonnet, *loc. cit.*, p. 103.

¹⁴⁷ Pierre Moron, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », no 1569, 1975, p. 76. Moron confère en effet à tout suicide une dimension rituelle ou sociale : « Le suicide a un sens humain. La quête de la communication avec autrui y est toujours latente; on se suicide contre quelqu'un et pour quelque chose. » *Ibid.*, p. 78.

¹⁴⁸ Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée : Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », no 430, 2007, p. 23.

interactions, dont il s'agit pour nous de mettre en évidence non seulement l'organisation formelle mais les retraductions stylistiques et sémiotiques, afin de donner à voir la ou les conceptions de l'existence qui en émanent. On peut aussi les appeler des « philosophies de vie », même si nous les dégageons de la mort choisie. Le but premier, au fond, consiste à donner la juste mesure du travail de romanciers dont le souhait le plus cher, au-delà de leurs amitiés ou inimitiés littéraires, au-delà des méthodes ou des théories, était de « délivrer une leçon et transmettre au lecteur une pensée, une vision du monde », selon Reverzy, pour qui l'allégorie va de pair avec tout projet de déchiffrer le réel en littérature : « l'allégorisme est au cœur de l'entreprise réaliste, tapi justement dans la volonté de synthèse qu'exprime le réalisme qui ne s'attache à la peinture des détails que dans la mesure où ils font sens et qui n'est tenté par l'analyse qu'en tant qu'elle sert l'effort de généralisation¹⁴⁹. » Une mise en garde s'impose, toutefois. Le rapport à la vérité dans la littérature de fiction en est un (forcément) ironique, puisque celle-ci, en pratique, n'est aucunement soumise au vrai (ni à le reproduire, ni à l'illustrer...), même quand elle se prétend réaliste, même quand elle a l'ambition de *croquer le réel selon nature*. Il convient de considérer la pensée philosophique qui se trouve dans les textes littéraires, pensée foncièrement plurielle, inconsistante et incohérente, comme la conscience d'une époque. Pour le dire avec Pierre Macherey, « ce que cette époque pense de soi, il

¹⁴⁹ *Idem*, « Zola et l'allégorie : l'exemple de *La Joie de vivre* », dans Bernard Vouilloux (dir.), *Déclins de l'allégorie?*, Pessac (France), Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », no 22, 2006, p. 106. Roger Ripoll signale que le besoin d'orienter idéologiquement ou moralement le procès verbal naturaliste, de le doter d'une vocation didactique, loge précisément dans la volonté des romanciers de traiter de tous les sujets sans s'en interdire aucun, liberté qui suppose en revanche certaine circonspection dans le maniement des matières plus licencieuses : « Produire l'impression de réalité la plus intense possible, faire que le livre apparaisse comme la vie même, cela demande que les interdits et les conventions soient ouvertement transgressés. La science offre le modèle d'une investigation qui ne recule devant rien. Seulement, pour le romancier naturaliste, ne reculer devant rien signifie mettre en évidence ce devant quoi reculerait tout autre, ce qui provoquerait le dégoût ou appellerait une condamnation morale. Si la référence à la science s'impose, il est nécessaire de souligner en même temps ce qu'a de scandaleux la vérité ainsi révélée. » Roger Ripoll, « *Charlot s'amuse*, roman naturaliste », dans Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes*, *op. cit.*, p. 194.

revient à la littérature de le dire¹⁵⁰. » Par exemple, c'est influencés par le milieu scientifique du siècle que les écrivains naturalistes délaissent la vision romantique du suicide comme geste héroïque et représentent l'acte comme maladie¹⁵¹. Par conséquent, l'examen philosophique du thème du suicide exige une part d'analyse épistémologique qui s'intéressera aux divers discours intervenant dans les textes à l'étude. La relation de toute production littéraire à son temps en est une d'emprunts et de transgressions, elle s'abreuve de son époque et en retour la nourrit. Les transferts sont pluridirectionnels, et « l'univers du roman » selon Jean-Marie Privat mérite d'être envisagé « comme micro-système langagier¹⁵² » encodé de cultures, de savoirs, de philosophies, de sciences, de littératures bien sûr, etc. « En un mot », écrit Michel Pierssens dans *Savoirs à l'œuvre*, « la littérature pense et agit – elle pense avec son temps, contre lui, et peut le mettre hors de lui. Tout texte restera qui nous fera donc connaître sur un mode nouveau¹⁵³. »

En résumé, cette thèse vise à élucider, par le biais de l'étude du suicide dans le naturalisme, la manière dont s'articulent le comportement et les motivations du personnage suicidaire dans la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle avec les idées que les philosophies de l'époque (pessimisme, nihilisme, mais aussi positivisme) entretiennent à ce sujet. Elle comporte trois objectifs corollaires : explorer la tension chez l'être de papier entre liberté de choix et déterminisme; mieux saisir la complexe interrelation entre philosophie et littérature dans la production littéraire de l'époque; mieux cerner les enjeux narratifs, idéologiques et structuraux du texte naturaliste. De plus, parce que le thème du suicide joue sur les seuils (entre santé mentale et maladie, entre vie et mort, entre texte et hors-texte), cette recherche

¹⁵⁰ Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature?*, op. cit., p. 199-200.

¹⁵¹ Anne-Claude Ambroise-Rendu constate la chose : « Qu'il soit présenté comme une malédiction religieuse, une désertion sociale ou une aberration psychologique, le suicide a perdu l'auréole dont le romantisme l'avait doté. Il a cessé, dans les publications savantes, d'être une valeur pour devenir une faute. » Anne-Claude Ambroise-Rendu, loc. cit., p. 78.

¹⁵² Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari : Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Littérature », 1994, p. 255, note 42.

¹⁵³ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre*, op. cit., p. 14.

ouvre à une redéfinition et à un élargissement des critères constitutifs du courant naturaliste en littérature. Le résultat final des lectures effectuées offre, pour chaque roman étudié, une poétique de la littérature naturaliste articulée à une philosophie de vie, à partir du questionnement philosophique soulevé par l'œuvre.

État de la question

À ce jour il n'existe aucun ouvrage qui ait pour objet spécifique le suicide dans la littérature naturaliste. Les Romantiques et leurs retentissants plaidoyers posthumes ont davantage retenu l'attention de la critique. Fernand Chaffiol-Debillemont en 1957 a produit une monographie intitulée *Suicides et misères romantiques*, où il recense tous les littérateurs suicidaires de la grande période romantique (dès Rousseau). Tout récemment, en 2008, Pierre Popovic a dressé, dans *Imaginaire social et folie littéraire : Le Second Empire de Paulin Gagne*, un éloquent portrait de l'imaginaire social en France au mitan du XIX^e siècle, où la question de la mort volontaire occupe une belle place, étant la donnée essentielle de l'esprit romantique contre lequel Paulin Gagne, en 1841, proposait un long poème rédempteur, offert aux brebis égarées de la modernité : *Le Suicide*. À ces efforts notables se joignent de nombreux autres essais et articles sur le romantisme de l'homicide de soi.

Pour ce qui est de la mort volontaire naturaliste, certains auteurs s'y sont intéressés dans des articles, mais toujours de manière transversale ou partielle. Anne-Claude Ambroise-Rendu a examiné le rôle spécifique du fait divers des journaux dans la représentation du suicide chez les écrivains naturalistes; Claire Bouchet, Margaret Higonet et Adeline Trombert-Grivel, dans leurs articles respectifs sur le sujet, n'interrogent que la réalité féminine du suicide. Les études consacrées à un roman en particulier, celle de Jean-Marie Privat dans son livre *Bovary Charivari*, celle de Belinda Cannone sur *L'Œuvre* de Zola, ne rendent pas compte du phénomène dans sa globalité. Dans son article, Bernard Joly répertorie les diverses figures du thème tant

dans les contes que dans les romans de Maupassant; résultat, les contes étant beaucoup plus nombreux, ils retiennent l'essentiel de son attention. Priscilla P. Clark, quant à elle, s'est intéressée au suicide en littérature du point de vue de la sociologie d'Émile Durkheim, tout en se restreignant à l'examen des œuvres de Stendhal et de Balzac. Notons aussi la thèse d'Isabelle Droit, qui s'est attachée à recenser et à décrire toutes les incursions de la mort comme thème ou comme action dans les écrits d'Alphonse Daudet (romans, contes, poésie, théâtre et correspondance) et qui au passage aborde (forcément) les multiples suicides s'y trouvant¹⁵⁴. Quoique Droit ait pour objectif explicite de sonder la philosophie de l'écrivain à travers l'image qu'il donne de la mort dans ses œuvres, le regard englobant qu'elle pose sur la vaste production littéraire de l'auteur n'entre que timidement dans la logique interne propre à chaque œuvre, et l'analyse se borne à rendre compte de la cohérence philosophique de Daudet, en faisant ressortir les points de convergence et de divergence entre la poétique daudétienne de la mort et celle d'autres écrivains naturalistes. Le fait que l'attitude et l'adhésion philosophiques de Daudet aient fluctué au cours de sa vie – quoi de plus naturel? – force Droit à conclure à un pessimisme nuancé chez lui, marqué en début de carrière par un fort déterminisme et un désenchantement du monde proches de Schopenhauer, et en fin de carrière par une critique du désespoir et du doute que l'époque nourrit de pessimisme. Si la thèse de Droit permet un repérage exhaustif des morts (et donc des suicides) chez Daudet, ses conclusions n'offrent pour toute perspective, outre leur valeur descriptive, qu'un repositionnement des écrits de l'auteur en fonction de ses contemporains (naturalistes), de ses idées (pessimistes) et de certains éléments biographiques plus souvent négligés (sa maladie).

En somme, l'étude approfondie qui offrirait une vision à la fois globale et saillante de la représentation du suicide dans le roman de la seconde moitié du XIX^e siècle restait à faire; il en allait de même de celle qui rendrait compte des enjeux

¹⁵⁴ Isabelle Droit, « La mise en mots de la mort : L'œuvre d'Alphonse Daudet », thèse dirigée par Daniel Compère, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, doctorat de lettres modernes, 2006, 416 feuillets.

idéologiques, philosophiques, sociologiques, épistémologiques, anthropologiques ou ethnologiques intervenant dans le motif de la mort volontaire au sein de cette littérature; et aussi de celle qui accomplirait une herméneutique du suicide à partir de sa mise en texte dans les romans de cette mouvance littéraire.

Nos travaux de thèse ne partent pas de zéro. Ils s'intéressent à un corpus bien connu et fréquenté. La critique naturaliste est abondante, spécialement celle intéressée aux œuvres de Flaubert, de Zola et de Maupassant. Dans *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Jean-Louis Cabanès a par exemple étudié l'importance capitale du discours médical dans notre corpus. Mais la question singulière de la philosophie dans le naturalisme a reçu moins d'attention et a suscité peu de travaux approfondis. Certes, les opinions et positions philosophiques des romanciers naturalistes les plus populaires sont connues grâce à la critique biographique qui a pu dresser le portrait « philosophique » de chaque écrivain à partir de sa correspondance, de ses écrits journalistiques et même de ses œuvres; on songe en particulier aux travaux de René-Pierre Colin (*Schopenhauer en France et Tranches de vie*). Toutefois, il ne se trouve aucun auteur qui avant nous ait placé au centre de ses préoccupations la philosophie telle qu'elle se déploie dans le roman en soi, qu'il s'agisse d'une œuvre en particulier ou du roman naturaliste comme genre. Nombreux sont les articles repérant la présence de la philosophie positiviste, pessimiste ou nihiliste dans tel ou tel écrit naturaliste. Cependant, très peu ont tenté des portraits qui rendent justice à l'unicité et à l'unité de chaque œuvre prise individuellement comme un tout à la fois touffu de sens et répondant à des enjeux spécifiques. C'est en prenant chaque œuvre une à une, en tant que totalité signifiante, que nous préconisons pour notre part d'étudier les représentations du suicide dans le roman naturaliste et d'en exposer la richesse.

Même si Pierre Macherey dans *À quoi pense la littérature?* va au-delà de la simple recherche des influences philosophiques dans la production littéraire française,

sa relecture approfondie des œuvres de Sade, Hugo, Sand, Flaubert, Céline, etc., n'offre jamais d'analyse littéraire fine. Il n'en demeure pas moins que l'activité de « philosophie littéraire¹⁵⁵ » (l'expression est de Macherey) que nous nous proposons d'accomplir à l'égard du suicide en régime naturaliste s'inspire directement de ses travaux. Or, dans *Littérature et philosophie*, Camille Dumoulié a formulé à l'égard de la lecture philosophique des textes littéraires préconisée par Macherey une critique qui peut nous épargner un écueil. Il lui reproche, en somme, « de considérer la littérature comme philosophie¹⁵⁶ » – de pêcher par philosophico-centrisme :

Nous pouvons d'ores et déjà considérer les problèmes méthodologiques qu'elle pose. Ils sont, en effet, suggérés par Macherey lorsqu'il précise son idée en écrivant que « la philosophie littéraire », inséparable des formes de l'écriture qui la produisent, est « une pensée sans concept » qui « s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité ». [...] De manière implicite, ces propos reprennent l'idée platonicienne selon laquelle l'art ne sait pas ce qu'il fait et est incapable de se justifier, de se légitimer¹⁵⁷.

Au fond, le péril consiste à réduire la littérature à sa seule portée spéculative en voulant à tout prix qu'elle ait quelque valeur extrinsèque (ce que nous ne lui disputons pas, du reste), valeur que le philosophe aurait la tâche de débusquer. Ce travers méthodologique soulevé à très juste titre par Dumoulié, nous nous garderons de le reproduire en rendant au roman le statut particulier qui est le sien. Il faut en effet prendre acte du fait que la justification de la littérature est toute littéraire.

Philippe Sabot se joint aux Macherey et Dumoulié pour nous enjoindre à explorer le fécond dialogue entre littérature et philosophie dans les textes littéraires :

Au-delà de la question – classique mais limitée – de la réception littéraire de tel ou tel courant de pensée et donc de l'influence des productions philosophiques sur les écrivains, il semble légitime de s'intéresser à ce travail philosophique *de* la littérature, tel qu'il s'est poursuivi dans la littérature elle-même, de manière parfois souterraine ou occulte – allant jusqu'à se

¹⁵⁵ Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁶ Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵⁷ *Ibid.* Dumoulié cite Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 199.

développer à l'insu des pensées explicites, « conscientes », des écrivains qui le mettent en œuvre¹⁵⁸.

Fort de ces appels à l'étude interdisciplinaire de la philosophie dans la littérature, nous considérons notre démarche tout à fait d'actualité. Elle vise à développer une meilleure compréhension de la littérature naturaliste et des rapports qu'elle entretient avec les enjeux philosophiques dont elle est détentrice.

Pour y parvenir, nous nous penchons sur les romans individuellement, un à un, et consacrons l'espace de réflexion nécessaire à l'élaboration d'un point de vue cohérent qui rende compte à la fois de la richesse de l'œuvre et des perspectives heuristiques qu'elle donne à lire en lien avec l'épineuse question du suicide. La validité de ce parti pris est confortée, entre autres, par un constat qu'a formulé James Andrew Hiddleston à propos de la spécificité du traitement de la mort volontaire dans la littérature du XIX^e siècle : « *Romantic and post-Romantic suicide concerns less a specific situation or aspect of a character than the totality of the character, and is linked much more closely and fundamentally to a view of the world*¹⁵⁹ », remarque-t-il. Ce n'est donc pas uniquement la jalousie de tel personnage ou le besoin viscéral d'une justice infaillible chez tel autre qui, dans le roman de l'époque, pousse au suicide, mais l'ensemble de son bagage psychique, culturel, héréditaire, conjoncturel, associé à son parcours bien personnel. Or, chaque roman que nous étudions problématise la mort volontaire à sa façon. Ces forces déterminantes de la destinée du personnage suicidaire ou suicidé s'avèrent former un nœud problématique qui diffère d'un cas à l'autre. De ce constat préliminaire découle notre choix de centrer l'analyse, pour chaque figure scrutée, sur l'œuvre qui la problématise avec le plus de puissance, et d'adapter, d'une question à l'autre, la méthode d'étude et les outils conceptuels employés en fonction des besoins propres à chaque problème. Afin d'effectuer une lecture attentive du texte qui veille à lui préserver son statut d'œuvre d'art

¹⁵⁸ Philippe Sabot, « Trois figures littéraires du philosophe », *Europe : Littérature & philosophie*, vol. 78, nos 849-850 (janvier-février 2000), p. 227.

¹⁵⁹ James Andrew Hiddleston, « Literature and Suicide », *loc. cit.*, p. 210.

polymorphe, polyphonique et irréductible à telle ou telle vérité donnée, il est nécessaire de convoquer dans l'analyse littéraire une culture littéraire, scientifique et philosophique qui puise tant dans les écrits d'époque qu'au sein des productions critiques récentes. C'est qu'à nos yeux, il n'existe pas une formule théorique qui fournisse de solution à tout. Chaque nœud du texte, chaque aspérité du fil conducteur demandent potentiellement à être considérés sous un angle différent. Nous adaptons nos outils méthodologiques au texte et non l'inverse. Et par-dessus tout, nous voulons éviter de « détextualiser¹⁶⁰ » l'œuvre littéraire, selon le mot de Marie Scarpa.

De toutes ces considérations préliminaires découle la structure de la présente thèse. Celle-ci prend la forme d'une série de huit réflexions autour de la mort volontaire, une par chapitre, nées chacune d'interrogations soulevées par un roman en particulier. Les chapitres sont équitablement distribués suivant deux grands axes. Interviennent dans un premier temps les questions plus scientifiques, médicales, taxinomiques – inhérentes à un certain regard positiviste – qui, ainsi réunies, composent les diverses *natures* du suicide naturaliste. Dans l'ordre, nous examinons, d'abord, la spatialisation des troubles de la suicidaire dans *Madame Bovary*, en ayant recours à la réception critique de l'œuvre; puis, nous contemplons les limites de ce qu'on désigne sous l'appellation *suicide*, à partir de l'étude suicidologique combinée de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir*; le mystère inhérent à une réalité aussi fuyante que l'homicide de soi fait ensuite l'objet d'une analyse épistémocritique des processus de naturalisation qu'il subit dans *Thérèse Raquin*; enfin, nous observons l'affolante contagion qui fait de la mort volontaire une épidémie, avec une attention spéciale portée à la structure narrative du roman *Sœur Philomène*.

La seconde section de la thèse cerne plutôt la part philosophique du phénomène – liée tant à un héritage conceptuel séculaire, issu de l'Antiquité, qu'à une influence contemporaine, celle du pessimisme fin de siècle – qui dans sa pluralité

¹⁶⁰ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, op. cit., p. 15.

forme le lot des *philosophies* du suicide naturaliste. Se succèdent alors l'enquête ethnocritique des rites inhérents à la mort volontaire dans *Le Petit Chose*, *Fromont jeune et Risler aîné* et *Soutien de famille*; l'investigation comparée de *La Joie de vivre* et de *La Course à la Mort* avec les moyens de l'histoire littéraire, pour réévaluer l'association sempiternelle entre décadence et suicide; la méditation métaphysique du temps, à partir de *Fort comme la mort*; et, pour finir, l'appréciation esthétique de la mutation subie par le suicide héroïque dans *L'Œuvre*.

L'empoisonnement à l'arsenic littéraire d'Emma lui a été fatal, notre pari consiste à voir en lui un début fécond – entrons donc avec elle dans le vif du sujet.

PREMIÈRE SECTION

NATURES DU SUICIDE

CHAPITRE I
LE SUICIDE COMME FUREUR DE LOCOMOTION :
LES TRANSPORTS D'EMMA BOVARY

Ce livre, essentiellement suggestif,
pourrait souffler un volume d'observations¹.
CHARLES BAUDELAIRE

Les raisons du suicide d'Emma constituent le point focal auquel les lecteurs de *Madame Bovary*, tous genres et tous âges confondus, ont accordé le plus d'attention. Elles sont multiples, innombrables peut-être. Beaucoup sautent aux yeux : les échecs répétés de sa vie amoureuse et la ruine occasionnée par ses dépenses extravagantes concourent à mener l'héroïne à un cul-de-sac dont elle ne peut se tirer autrement qu'en se tuant. Certaines autres, à peine plus souterraines, sont universellement connues, même de ceux qui n'ont pas lu l'œuvre : le sentimentalisme exagéré, les mauvaises lectures... La plupart ont été relevées par une critique littéraire abondante et riche dès la parution de l'œuvre en 1856-57 (grâce notamment au procès que l'État intenta contre celle-ci, pour « offenses à la morale publique et à la religion »), et sans cesse renouvelée depuis, l'exégèse universitaire ayant pris le relais des journalistes et écrivains contemporains de l'auteur. La *plupart*, car qui oserait prétendre qu'elles sont désormais toutes identifiées? Sans aucun doute, Emma Bovary est un sujet inépuisable. L'encre noire qu'elle s'est mise à cracher après avoir avalé de l'arsenic n'a pas fini de couler, ne finira pas, malgré toutes les tentatives, passées et à venir, de régler la question une fois pour toutes. La dernière en date, de ces tentatives, est récente : le cent-cinquantième anniversaire de la publication en volume a suscité de sérieux et notables efforts². Loin de tarir la source, ceux-ci l'ont

¹ Charles Baudelaire, « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, 1976, p. 84.

² En décembre 2006, le *Magazine littéraire* lançait la vague, accordant son numéro de fin d'année aux « vies de *Madame Bovary* » avec un sous-titre éloquent : « la nouvelle jeunesse du roman de Flaubert ». Ont suivi la *Revue Flaubert*, avec son numéro « *Madame Bovary*, encore » (2008), et le *Bulletin Flaubert-Maupassant* intitulé « *Madame Bovary*, 150 ans et après » (2008), dans lesquels sont colligés les efforts que les spécialistes flaubertiens ont concédé pour souligner le cent-cinquantième.

plutôt ravivée. Question incontournable, donc, et doublement : si essentielle soit-elle, on n'en fera jamais le tour.

Madame Bovary n'est pas une histoire prévenant les femmes des conséquences néfastes de l'adultère, sa mort (volontaire) n'a rien d'une punition (moralement auto-imposée), comme le souligne Jacqueline Merriam Paskow en rappelant le contexte littéraire dans lequel l'œuvre fut lancée³. Si ces faits de nos jours ne sont plus propres à porter outrage à la morale ni à susciter le scandale ni même à irriter les plus prudes des sensibilités, poser la question des motifs derrière la mort d'Emma demeure encore et toujours le meilleur moyen de nous demander de quoi parle le premier roman abouti de Gustave Flaubert⁴.

Pourquoi s'interroger de la sorte? Chacun sait de quoi il s'agit, dans *Madame Bovary*. Le sujet du livre est connu; et sa trame, usée. Quel intérêt reste-t-il à reprendre ce vieux problème tant de fois palpé? L'intérêt, entre autres, tient au fait suivant : chacun sait, mais personne ne s'entend. Qu'on nous comprenne bien : les diverses lectures du suicide d'Emma ne sont pas, règle générale, mutuellement exclusives; au contraire, elles sont mutuellement constructives, en ce sens qu'elles se fortifient les unes les autres tout en se démarquant les unes des autres. Et elles forment un tout pluriel d'une extrême fécondité herméneutique. Leur formidable diversité suffit à piquer la curiosité. Aussi convient-il de repasser sur les principales causes que la critique a identifiées pour expliquer la poignante mort de l'héroïne éponyme de *Madame Bovary*, car un aperçu commenté des multiples perspectives qui s'en dégagent non seulement offrira une vision plus complète du roman mais, à plus

³ « Flaubert's *Madame Bovary* differs in a striking way from other canonical, male-authored realist novels of female adultery of the nineteenth century. Unlike them, it is not a cautionary tale warning women of the painful consequences of domestic infidelity. [...] Emma [...] is not repudiated by her husband. Nor is she ostracized as a fallen woman by those citizens of Yonville who know of her affairs. Nor, even, does she show signs of remorse for being an unfaithful wife, a negligent mother, an undisciplined housekeeper, or of lying, stealing, and behaving profligately. » Jacqueline Merriam Paskow, « Rethinking *Madame Bovary*'s Motives for Committing Suicide », *Modern Language Review*, vol. 100, no 2 (avril 2005), p. 323.

⁴ *Ibid.*

forte raison, proposera une esquisse des questions, des énigmes et des ramifications inhérentes à la représentation du suicide dans la littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le tragique destin d'Emma semble les contenir toutes en germe, sinon épanouies.

À travers les lectures fondatrices de Sainte-Beuve et de Baudelaire, nous explorons la tension, propre à toute compréhension du suicide, entre mort volontaire et mort par aliénation, ou, pour reprendre les termes d'une distinction formulée par Alexandre Brierre de Boismont dans un ouvrage de fond paru l'année même où la *Revue de Paris* accueille *Madame Bovary* dans ses pages, entre « suicide » et « folie suicide⁵ ». Ce parcours aux fondements de la réception de l'œuvre flaubertienne nous mène naturellement à l'examen commenté des quatre principales voies que la critique littéraire a empruntées à l'approche du suicide d'Emma Bovary, lisibles tant chez les contemporains de l'auteur que chez la critique universitaire récente : la psychologie, la sociologie, la littérature et la philosophie. Comme il s'agit d'élucider les causes d'un suicide, il est toujours question du difficile vécu de la principale intéressée. Or, il s'avère que l'un des versants de l'existence de l'héroïne a été négligé par la critique : le rapport, pourtant fondamental, qu'elle entretient avec l'espace n'a pas reçu jusqu'ici l'attention qui lui revient. Nous y remédions dans le troisième mouvement de notre analyse et démontrons combien le suicide, réalité si souvent considérée en regard du temps, invoque aussi une spatialité problématique.

⁵ La thèse principale de Brierre de Boismont – et sa principale contribution à la science du suicide – consiste à différencier le suicide volontaire (par exemple celui des gens malheureux) de ce qu'il appelle la « folie suicide » (suicide des aliénés) : « La distinction de ces deux formes de suicide est donc d'une haute importance, plaide-t-il, car si, dans l'une, l'homme conserve la liberté et la volonté, dans l'autre, il n'est plus maître de soi, les causes et les traitements doivent, dans les deux cas, présenter des différences tranchées. » Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide : Considérés dans leur rapport avec la statistique, la médecine et la philosophie*, Paris, Baillière, 1856, p. vi.

L'élévation héroïque du poète et l'égarement fou de l'esprit critique

Tant Sainte-Beuve que Baudelaire ont vu la fin de *Madame Bovary* comme le résultat invincible des conditions déplorables dans lesquelles l'auteur a plongé son héroïne. Flaubert l'a dotée d'une « nature distinguée et rêveuse » absolument contraire à son milieu, l'a isolée dans un décor « agreste » empli d'êtres « vulgaires, plats, sottement ambitieux, tout à fait ignorants ou demi-lettrés », et pour unique récréation lui a accordé « des amants sans délicatesse⁶ », souligne Sainte-Beuve. Mais, tandis que le critique considère qu'Emma souffre d'un déséquilibre moral (elle a « une qualité de trop, ou une vertu de moins : là est le principe de tous ses torts et de son malheur⁷ », juge-t-il), le poète se reconnaît en elle, l'estime « poète hystérique » et revendique ce déséquilibre ou « tempérament équivoque⁸ » comme un don des plus rares et des plus élevés. Autrement dit, pour l'auteur des *Causeries du lundi*, le mal d'Emma, étudié d'après nature par Flaubert⁹, représente un cas médical qui intéresse la psychiatrie. Et alors le suicide n'est autre qu'un symptôme probant de ce mal vécu personnellement. En revanche, l'« imagination, faculté suprême et tyrannique », l'« [é]nergie soudaine d'action » et le « [g]oût immodéré de la séduction » qui caractérisent (et virilisent) l'héroïne flaubertienne (et la distinguent des « fastueuses bavardes » du romantisme) sont, aux yeux d'un homme convaincu que certaines des meilleures fleurs poussent à même le mal (un terreau fertile en curiosités), trois forces qui donnent de la grandeur au personnage, qui le poussent à transcender le milieu où il vit, qui le mettent sans cesse en quête de « l'Idéal¹⁰ ». Et si de tels élans doivent aboutir à la mort volontaire, soit ! ce ne serait pas la première fois qu'un poète s'enlève la vie pour exprimer sa véhémence...

⁶ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert », dans *Causeries du lundi*, *op. cit.*, t. XIII, p. 348.

⁷ *Ibid.*, p. 352.

⁸ Charles Baudelaire, *loc. cit.*, t. II, p. 83.

⁹ « Il est à croire qu'il aura observé quelque chose de semblable », hasarde Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 348.

¹⁰ Charles Baudelaire, *loc. cit.*, t. II, p. 82, 81 et 84.

À ce stade, il y a longtemps en effet que la littérature romantique a transformé ses suicidaires en héros et vice-versa. Pierre Popovic a étudié de près dans *Imaginaire social et folie littéraire* cette héroïsation de la mort volontaire qui s'impose au courant de la première moitié du siècle; la notion d'énergie y tient un rôle central, elle se substitue à l'impuissance caractéristique du protagoniste dès qu'il sort de la vie. Prenant « Le suicide » de Pierre-Jean de Béranger et *Lélia* de George Sand, Popovic constate : « la mort et le suicide sont ici investis d'un quantum d'énergie, puisque, au lieu d'un arrêt de l'espoir, ils annoncent pour un *autre monde* l'aube d'une solidarité des vaincus d'aujourd'hui¹¹. » Typiquement, le suicidaire du romantisme, même le plus chétif, paraîtra tonifié par sa décision de mourir, qui procède de sa faculté de s'imaginer suicidé et d'envisager les répercussions qu'un tel état pourrait amener. Ainsi, chez les Romantiques, dont la chanson de Béranger et le roman de Sand sont selon Popovic des cas de figure exemplaires, la mort volontaire témoigne d'une volonté de dépassement de soi et de ses limites propres (vitales, spirituelles, spatiotemporelles), laquelle passe par une accusation (parfois implicite) à teneur plus souvent qu'autrement sociologique (ou éthico-morale) et vise, sinon un bouleversement, du moins une *mouvance* posthume :

Dans le suicide romantique, c'est toujours ainsi d'un mouvement dont il est question. L'énergie qu'il nécessite et, à la fois, libère, catalyse un déplacement qui, selon les auteurs et les textes, concerne les signes, les valeurs, les pratiques, les institutions, la culture ou les codes de comportements sociaux¹².

Flaubert assurément avait conscience de cette composante « mouvante » de l'héroïsme que la littérature de son siècle prêtait au suicide. Le texte de *Madame Bovary* nous le confirme par le menu. Quand Emma, s'apercevant du cul-de-sac dans lequel elle est *tombée* – très littéralement : « [a]lors sa situation, telle qu'un abîme, se représenta » –, se décide à en finir, elle nous est présentée « dans un transport

¹¹ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 86. La chanson de Béranger reprend, sous un titre abrupt, « Le suicide », l'histoire vraie de Victor Escousse et Auguste Lebras, auteurs d'un double suicide, et prête à ceux-ci la vertu d'être « les seuls capables de changer le monde », d'après l'analyse de Popovic. *Ibid.*, p. 80.

¹² *Ibid.*, p. 80.

d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse » (MB 612). Voilà ce que Baudelaire retient à la lecture du suicide d'Emma : l'agitation intérieure qui la meut ressort en vérité à l'héroïsme, puisqu'elle va de pair avec la détermination de se sortir de l'impasse sans céder aux avances de Guillaumin, c'est-à-dire sans sacrifier son Idéal d'amour. Rappelons la réponse vaillante qu'elle lance au notaire (dont la maison est décorée d'« un Amour, le doigt posé sur la bouche », MB 389) : « Vous profitez impudemment de ma détresse, monsieur! Je suis à plaindre, mais pas à vendre! » (MB 602.) Flaubert joue ici de polysémie : le « transport d'héroïsme » qui la prend est peut-être, tout autant qu'une *émotion*, une manière de pratiquer une brèche dans le mur du réel; une façon de se *transporter* dans le monde des héros inoubliables, des héros héroïques. Car rien dans *Madame Bovary* n'exclut le genre d'héroïsme auquel croit Emma; l'ironie flaubertienne laisse intacte l'héroïsation liée au choix de la mort comme issue, elle ne recouvre que la valorisation romantique du suicide en tant que moyen de réclamer la refonte de l'ordre social en place : « Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé à Yonville » (MB 391), souligne d'entrée de jeu l'impassible narration flaubertienne. Flaubert a aussi le soin de préparer le terrain, révélant, par la bouche de l'héroïne elle-même, combien, en accord avec son idéal romantique, elle estime le don de soi à une cause plus haute : « Ce qu'il y a de plus lamentable, n'est-ce pas? c'est de traîner, comme moi, une existence inutile. Si nos douleurs pouvaient servir à quelqu'un, on se consolerait dans la pensée du sacrifice! » (MB 539.) Emma a la fibre sacrificielle, et son héroïsme, en tant que figure de résistance à l'immutabilité omniprésente de la médiocrité, même s'il est stérile¹³, est résolument sauf – ce à quoi Baudelaire fut sensible, sa conception du poète y trouvant une expression particulièrement forte.

On peut cependant se demander ce que veut dire l'adverbe *presque* dans la phrase de Flaubert (« dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse »).

¹³ L'héroïsme est loué surtout pour le service public qu'il rend ou cherche à rendre et pour l'esprit dans lequel il est accompli, non pour ses résultats concrets. Il peut demeurer vain sans perdre de son exemplarité ni de son pouvoir d'adhésion, pour autant qu'il vise ostensiblement une noble cause.

Pourquoi Emma n'est-elle pas *tout à fait* joyeuse de se tirer d'affaire en mourant? Elle qui auparavant, par l'adultère, a bel et bien senti en elle l'amour « jailli[r] tout entier avec des bouillonnements joyeux » (MB 474); elle qui, par le deuil vécu romanesquement, s'est trouvée « intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles » (MB 360); elle qui, par les tourbillonnements de la valse au bal de la Vaubyessard et par la lecture passionnée d'œuvres passionnantes, a tant cherché et tant connu la *plénitude*, comment en est-elle venue à éprouver ses « transports » en demi-teinte? Qu'est-ce qui fait qu'agir « héroïquement » (c'est-à-dire comme une héroïne de roman, envers et contre tout, et jusque dans la mort) ne la comble plus parfaitement? On peut supposer que, désormais, la joie ne fait que l'effleurer au lieu d'entrer en elle et la remplir béatement, pour la simple et bonne raison que l'héroïne a enfin compris que les « transports » ne durent pas, que leur équilibre est précaire, qu'ils ne sont que de passage et que, pire, ils n'ont aucune prise sur le réel; celui-ci, imperturbable, ne se laisse pas transformer par leur action. Elle a enfin appris leur vacuité, elle sait la petite mort qui les suit toujours de si près; ils ont beau nous porter loin, très loin, et ré-enchanter notre monde pour un temps, ils ne débouchent jamais sur la réforme espérée. À terme, et plus tôt que tard, l'ordre des choses se rétablit, et le rêveur romantique retrouve l'inconfortable position qu'il avait au départ. Telle est bien la leçon que retient Emma de son remarquable parcours.

Mais alors, pourquoi agir héroïquement? Pourquoi aller jusqu'au bout d'une idée qui ne la rend que « presque joyeuse »? Pourquoi se finir comme les héros de roman, si l'héroïsme n'a de vertu réformatrice ou rédemptrice que dans les contes, les légendes, les romans, les rêves? Par hystérie, suggère Baudelaire (c'est là qu'il rejoint Sainte-Beuve), qui met beaucoup de lui-même dans sa compréhension des troubles du « poète » Emma :

L'hystérie! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui s'exprimant

dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (je ne parle que du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès¹⁴?

L'auteur des *Fleurs du Mal* ne se doutait pas à quel point la génération des romans nés de *Madame Bovary* allait investiguer ce sujet curieux et prometteur, à commencer par les frères Goncourt avec *Germinie Lacerteux*, dès 1864. Il avait vu juste, par ailleurs, car Flaubert accable son héroïne d'une bonne part des symptômes auxquels la physiologie et la psychiatrie de l'époque associaient l'hystérie, comme le démontre Jean-Louis Cabanès¹⁵; à ce chapitre, on notera tout particulièrement le fait qu'aux yeux de la science médicale du XIX^e siècle, les femmes hystériques « imitent involontairement des représentations déjà fixées par des codes culturels¹⁶ ». Voilà une donnée qui, certes, rappelle fort le comportement d'Emma, sa volonté de « se donner de l'amour » et son incapacité « de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues » (MB 364 et 365). Du reste, les savants associaient d'emblée la sensibilité, les nerfs et l'hystérie à la mort volontaire; Brierre de Boismont ainsi affirmait que le suicide touchait « ceux-là surtout que la nature a doués d'une organisation nerveuse, impressionnable, susceptible à l'excès¹⁷ ». Association toute logique, d'ailleurs, signale Cabanès : « en livrant passivement la femme à l'involontaire des pulsions, au souffle du monde extérieur, la sensibilité implique une

¹⁴ Charles Baudelaire, *loc. cit.*, p. 83. Baudelaire pousse la comparaison jusqu'à assimiler la sexualité débridée de l'épouse Bovary à la sienne : « elle se donne magnifiquement, généreusement, d'une manière toute masculine, à des drôles qui ne sont pas ses égaux, exactement comme les poètes se livrent à des drôlesses. » *Ibid.*, p. 82.

¹⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, t. I, p. 333-385.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 331. Il faut savoir qu'en fait la science médicale, de façon plus large, considérait toutes les femmes passibles d'un tel comportement et donc potentiellement sujettes, bien malgré elles, à toutes sortes d'émportements et de blessures psychiques, de par la plus grande excitabilité, ou irritabilité, que l'époque leur supposait. Cabanès commente : « D'une part, [...] nervosité et sexualité vivent en étroite sympathie, d'autre part, les médecins présupposent que l'extrême impressionnabilité de la femme la livre désarmée à des sensations dont les effets pourraient être d'autant plus dangereux qu'elle n'en aurait pas une conscience claire. La sensibilité la métamorphose donc en corps résonateur. Telle est la thèse soutenue par les médecins, tout au long du XIX^e siècle ». *Ibid.*

¹⁷ Alexandre Brierre de Boismont, *op. cit.*, p. 386.

dérive vers la dépossession de soi, vers la pathologie¹⁸. » Étant donc passibles d'émaner de l'hystérie, la conduite de l'héroïne, ses velléités et sa compréhension du monde débordent le domaine strictement borné du volontaire; ils relèvent également de l'envers de celui-ci (l'irréfléchi, le machinal, l'impulsif, l'automatique, le maladif) et le suscitent. Cabanès a avant nous relevé ce paradoxe :

L'attitude d'Emma est à bien des égards volontariste. Elle veut éprouver des sensations parce que celles-ci doivent lui permettre, en fonction même de leur intensité, d'apprécier la valeur des êtres et des choses. Or, cette recherche livre le personnage aux vertiges de l'involontaire. Emma, notamment dans la troisième partie du roman, tressaute incessamment d'une sensation à une autre sans qu'elle puisse maîtriser le flux de ses pensées et de ses émotions¹⁹.

De quoi attirer le regard scrutateur de l'anatomiste qui voudra examiner le cas « Mme Bovary », rôle que se réserve Flaubert : « *Madame Bovary* [...] est une œuvre surtout de critique, ou plutôt d'anatomie²⁰ », confie-t-il à Louise Colet dans une lettre souvent citée, datant du 2 janvier 1854. Par l'exposition d'un cas curieux, le romancier bien documenté²¹ assume en effet la position du médecin, il se penche sur le corps de son héroïne qui gît – frémissant de désir, sillonné de passions – étalé sur la table d'opération et, du haut de son savoir et de sa position de surplomb, cherche à poser un regard objectif sur le trouble physique ou psychique qu'il a sous les yeux. Mais la prolifération des médecins, des doctrines, des diagnostics, et des traitements,

¹⁸ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 336.

¹⁹ *Ibid.*, p. 338.

²⁰ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 2 janvier 1854, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 497.

²¹ La ferveur documentaire de Flaubert est bien connue. Florence Vatan en résume les principaux enjeux comme suit : « La science intéresse Flaubert par sa valeur documentaire, sa rigueur intellectuelle, ainsi que ses méthodes d'observation et d'exposition. Elle ouvre des horizons inexplorés tout en permettant d'étudier de manière impartiale le monde environnant. [...] L'immense travail documentaire accompli par Flaubert, ses lectures, son goût de l'observation et sa quête obsessionnelle du détail font partie intégrante de l'œuvre à venir qu'ils orientent et informent. Flaubert ne cherche pas à faire étalage de sa science. [...] Le savoir sera d'autant plus efficace qu'il sera invisible. Le recours à la science participe ainsi d'une esthétique du retrait et de l'effacement où l'artiste, en illusionniste accompli, "laisse" son univers parler de lui-même. Impassibilité, impartialité, ces piliers de l'esthétique flaubertienne mêlent l'ambition démiurgique à l'humilité du savant. » Florence Vatan, « Avant-propos : du désir de savoir à l'art de (faire) rêver », *Revue Flaubert : Flaubert et les sciences*, no 4 (2004), p. 2-3. Pour ce qui concerne très précisément la mort de l'héroïne de *Madame Bovary*, on consultera à profit le compte rendu approfondi de Douglas Siler, « La mort d'Emma Bovary : sources médicales », *Revue d'Histoire littéraire de la France : Flaubert*, vol. 81, nos 4-5 (juillet-octobre 1981), p. 719-749.

dans *Madame Bovary*, menace le malade autant sinon plus que la maladie, en fait foi l'épisode éloquent du pied-bot qu'on finit par devoir amputer, alors qu'on cherchait à le guérir : « L'évocation des maladies révèle alors la cacophonie des doctrines, les errements des thérapeutiques. N'est donc épargné que le regard analytique du clinicien²². » Autrement dit, seule l'exposition descriptive des faits, à laquelle prétendront se tenir les romanciers naturalistes dans la foulée de Flaubert, est sauve de l'ironie flaubertienne.

Mais il existe une hypothèse différente qui, sans discréditer totalement celle de l'hystérie, s'accorde mieux avec une lecture héroïsant Emma. Ne pourrait-on pas en effet considérer que l'héroïne flaubertienne, en décidant de mourir, au contraire de l'aliénée qui ne sait ce qu'elle fait, s'affirme maîtresse d'elle-même et fidèle, à ses lubies certes, mais surtout à elle-même? Elle persiste et signe (à l'acide arsénieux). Elle poursuit sa trajectoire, ce que suppose l'emploi d'un mot comme *transport*. Cesser toutes façons romanesques et rentrer dans le rang, « accepter toutes les conventions de la société, avec les ignominies qu'elle nous impose » (MB 457), ainsi que le dit Rodolphe avec aplomb (et surplomb) durant la fête des Comices, c'eût été se renier, désavouer sa conduite, dénoncer tous les bonheurs ramassés en chemin. Autant aller jusqu'au bout, en toute connaissance de cause, persévérer dans ses allures et par là se montrer sublime dans le tragique : romanesque au sens fort. « Et puis, qui sait? » songe-t-elle, « pourquoi, d'un moment à l'autre, ne surgirait-il pas un événement extraordinaire? » (MB 599.) Sait-on jamais, en effet? Peut-être qu'après tout l'inatteignable Idéal finira par nous tendre la main, si on lui reste fidèle... Voilà pourquoi Emma, ayant encaissé toutes les déconvenues, accélère néanmoins le rythme à la fin, multipliant les visites « galantes », les mimiques romanesques et les déceptions cruelles : à Rouen, après avoir fait le tour de « tous les banquiers dont elle connaissait le nom » (MB 595), elle court trouver Léon chez lui pour lui demander secours, en vain. Puis, embarquée dans l'*Hirondelle* (la diligence), elle croise

²² Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 184.

l'Aveugle et lui lance « par-dessus l'épaule » sa dernière pièce de cinq francs : « C'était toute sa fortune. Il lui semblait beau de la jeter ainsi. » (MB 599.) De retour à Yonville, le lendemain, elle redouble d'ardeur, entrant coup sur coup chez le notaire Guillaumin, chez la nourrice, chez le châtelain-fermier Rodolphe et chez l'apothicaire, où Justin, secrètement épris d'elle, lui accorde le premier acquiescement de sa journée. On ne s'étonnera donc pas qu'elle soit déçue par la *lenteur* du poison qu'elle a ingéré²³, car à ce point du récit son excitation (hystérique, s'il faut en croire Baudelaire) atteint des sommets qu'elle ne dépassera qu'au tout dernier moment, devant le prêtre venu lui administrer, crucifix en main, l'extrême onction. Elle retrouvera alors « la volupté perdue de ses premiers élancements mystiques, avec des visions de béatitude éternelle » et portera sa soif d'infini au paroxysme : « collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y dépos[e] de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. » (MB 621-622.) Difficile de juger qu'elle a tort : à côté de Léon, « incapable d'héroïsme, faible, banal, plus mou qu'une femme, avare d'ailleurs, et pusillanime » (MB 582); à côté de Rodolphe, ce coureur de jupons expérimenté et habile mais sans envergure, ce profiteur à la réputation de son propre aveu « exécrable » (MB 455), enclin à « cette lâcheté naturelle qui caractérise le sexe fort » (MB 608)... l'amant final (et définitif) qu'elle se choisit en fin de parcours, l'Homme-Dieu, héros entre tous, constitue un net progrès en termes de *grandeur* et de *raffinement*. Il mérite « mieux que les autres²⁴ » l'amour qu'elle lui accorde. Et le « transport » céleste qu'il semble promettre est de ceux dont on ne revient pas.

Certes, les « visions de béatitude éternelle » qui envahissent Emma dans sa dernière minute d'existence sont pour le moins grinçantes, quand on se rappelle ce

²³ « Elle maudissait le poison, l'invectivait, le suppliait de se hâter » (MB 617).

²⁴ Avec ces mots, nous reprenons à notre compte l'un des reproches qu'Emma adresse à Rodolphe lorsqu'il refuse de lui prêter les trois mille francs dont elle a besoin pour payer ses dettes : « Tu ne les as pas!... J'aurais dû m'épargner cette dernière honte. Tu ne m'as jamais aimée! tu ne vaux pas mieux que les autres! » (MB 610.)

que savaient d'emblée tous les lecteurs contemporains de Flaubert : que l'Église, l'institution chargée d'administrer le Ciel, ne recevait pas les suicidés²⁵. Ce problème s'ajoute à la stérilité et à la précarité du remuement héroïque d'Emma, si frénétique soit-il. Or, la triple entrave posée par l'ironie flaubertienne au « transport » de l'héroïne de *Madame Bovary* n'a pas, cependant, pour seul résultat de tourner en dérision ses mouvances; elle détient aussi, et surtout, la vertu de réunir et de superposer deux perspectives inconciliables d'un même objet. Ironiser consiste toujours à faire entendre une chose en affirmant précisément le contraire. Baudelaire peut donc applaudir l'énergie virile et la force de volonté d'Emma tout en relevant la dimension « surtout pitoyable » de ce personnage de femme malade « emportée par les sophismes de son imagination²⁶ », même si, théoriquement, l'idée de maladie psychique disqualifie toute notion de volonté personnelle dans la mesure où elle suppose que les faits et gestes de l'être affecté émanent de son mal et non de son moi : l'aliéné, par définition, ne peut pas être tenu responsable de ses gestes. On notera que la contradiction inhérente à sa lecture de *Madame Bovary* se trouve synthétisée dans la formule « poète hystérique » qu'il forge pour décrire l'héroïne. Quoi qu'il en soit, cette façon d'envisager Emma comme un être essentiellement

²⁵ « L'Église refuse la sépulture aux suicides », note laconiquement Pierre Larousse en 1875, à l'article « Suicide » de son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du *Grand Dictionnaire universel*, 1866-1877, t. XIV, p. 1215. De fait, il aura fallu attendre la fin du siècle suivant pour que l'Église endosse la tolérance et la compréhension affichée par la littérature depuis les Romantiques envers la mort volontaire (plus de deux cents ans de retard, si on remonte à Goethe et Rousseau). Le théologien David Power donne quelques jalons de cette histoire : « Le droit canonique de 1917 interdisait une sépulture chrétienne ou une messe de suffrage pour tous ceux qui avaient attenté à leur propre vie. Les suicidés figuraient explicitement dans les canons sur la liste de ceux à qui devait être refusée la sépulture ecclésiastique. Ils étaient rangés à côté des apostats, hérétiques, schismatiques, francs-maçons, excommuniés, de ceux qui étaient morts en duel et de ceux qui avaient demandé qu'on incinère leur cadavre. La liste se terminait par une phrase fourre-tout interdisant les obsèques des pécheurs publics et demandant d'éviter le scandale. Dans le nouveau code de 1983, ce canon subsiste pour l'essentiel, mais la liste de ceux à qui l'on doit refuser la sépulture ecclésiastique a changé à plusieurs égards, reflétant des changements d'attitude. Particulièrement remarquable est l'omission de toute mention des duellistes et des suicidés. Si l'omission des premiers est due sans doute à un sentiment d'anachronisme, celle des suicidés reflète, semble-t-il, l'intention de ne pas porter de jugement téméraire sur ces personnes. » David Power, « Les rites des funérailles pour un suicidé et l'évolution liturgique », traduit par André Divault, *Concilium*, no 199 (1985), p. 104.

²⁶ Charles Baudelaire, *loc. cit.*, p. 83 et 82.

malade s'accorde davantage avec le point de vue auquel Baudelaire entendait répondre, celui défendu par Sainte-Beuve.

Le grand critique effectivement s'était montré avant tout sensible à l'aspect plus clinique de la magistrale démonstration menée par Flaubert dans son roman. Milite en sa faveur le fait que l'auteur ait placé Emma à mi-côte quand le « transport d'héroïsme » la prend – aussitôt décidée, « elle descen[d] la côte en courant » (MB 612) –; car le suicide prend alors le sens d'un simple jalon dans la pente naturelle que dévale l'héroïne. Aussi, Sainte-Beuve avait noté avec attention « le faux rêve et le charme absent » qu'Emma poursuit vainement jusque dans la mort; « elle arrivera de degré en degré à la perdition et à la ruine²⁷ », résumait-il. Flaubert, donc, y allait selon lui d'« une analyse profonde, délicate, serrée », d'une sorte de « dissection cruelle²⁸ ». Le même constat ponctuait la fin de la *causerie* : « en bien des endroits, et sous des formes diverses, concluait Sainte-Beuve, je crois reconnaître des signes littéraires nouveaux : science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté²⁹. » Quelle maladie passait sous le bistouri affûté de Flaubert? Qu'a vu Sainte-Beuve, à la lecture de *Madame Bovary*, pour que s'impose à lui le langage technique de la science médicale comme moyen de décrire cette nouveauté littéraire? D'abord, un roman peuplé d'un personnel médical de tout acabit : deux médecins (Canivet et Larivière), un sous-médecin (Charles, officier de santé), un pharmacien (Homais) et son apprenti (Justin), un médecin des âmes (Bournisien, l'abbé). Ensuite, un cas spécial d'affection mentale, auquel aucun d'entre eux n'a de remède. Voici le diagnostic de Sainte-Beuve à ce propos :

La qualité qu'elle a de trop, c'est d'être une nature non pas seulement romanesque, mais qui a des besoins de cœur, d'intelligence et d'ambition, qui aspire vers une existence plus élevée, plus choisie, plus ornée que celle qui lui est échue. La vertu qui lui manque, c'est de ne pas avoir appris que la première condition pour bien vivre est de savoir bien porter l'ennui, cette privation confuse, l'absence d'une vie plus conforme à nos goûts; c'est de ne pas savoir se

²⁷ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 348.

²⁸ *Ibid.*, p. 352.

²⁹ *Ibid.*, p. 363.

résigner tout bas sans rien faire paraître, de ne pas se créer à elle-même, soit dans l'amour de son enfant, soit dans une action utile sur ceux qui l'entourent, un emploi de son activité, une attache, un préservatif, un but. Elle lutte sans doute, elle ne se détourne pas du droit chemin en un jour; il lui faudra s'y reprendre bien des fois et pendant des années avant de courir au mal. Cependant chaque jour elle s'en approche d'un pas, et elle finit par être égarée et follement perdue³⁰.

Égarement fatal, car décisif. Tout juste avant qu'elle se décide pour la mort, l'héroïne est prise d'un accès de « folie » (MB 611) dont la venue prochaine nous avait été annoncée quelques pages plus tôt, lorsque Emma avait rétorqué : « Pas encore! » au lieu de répondre par la négative à Léon qui s'écriait : « Mais tu es folle! » (MB 596.) La mention de la folie et celle du « transport d'héroïsme » ne sont séparées que d'une vingtaine de lignes³¹, ce qui a pour effet d'opposer l'une à l'autre en tant qu'explications rivales – car mutuellement exclusives du point de vue logique³² – de la mort d'Emma. Résultat, la motivation à mourir du protagoniste prend la forme d'un problème bifrons. D'un côté, elle est imputable à ce que l'époque, férue de science médicale, considère être un *mal* essentiellement individuel : manque d'esprit critique qui dégénère en égarement moral et finit par confiner à la folie dangereuse. De l'autre, elle relève de ce que la littérature sentimentale a d'ordinaire en plus haute estime : le désintéressement, le noble abandon de soi, potentiellement bénéfiques pour la collectivité. L'opinion générale à l'égard de tout suicidé était catégorique, rapporte Brierre de Boismont : « de nos jours, c'est un insensé qu'il faut confier aux

³⁰ *Ibid.*, p. 352-353.

³¹ Delphine Jayot signale qu'en fait, l'affirmation verbale par l'héroïne de sa propre folie est récurrente tout au long de son parcours amoureux : « c'est le langage codé de l'amour qui convoque principalement le registre lexical de la folie dans *Madame Bovary* : "Je suis folle de vous entendre" dit Emma à Rodolphe avant de s'abandonner; "Je suis folle" dira-t-elle également à Léon pendant leur "lune de miel" à Rouen »; ce qui signifie [...] qu'elle se heurte à l'incompréhension des autres : "tout ce trouble dans une chose aussi simple que l'amour", s'étonnera cyniquement Rodolphe. » Delphine Jayot, « Donquichottisme et bovarysme, d'une folie à l'autre », *Bulletin Flaubert-Maupassant : Madame Bovary, 150 ans et après*, no 23 (2008), p. 168. Jayot cite Gustave Flaubert (MB 472, 558 et 496).

³² L'héroïsme suppose nécessairement une action volontaire soumise à un but choisi sciemment (et vertueux ou noble), alors que la folie suppose strictement le contraire : l'absence de maîtrise de soi, l'inconscience, l'aliénation.

soins du médecin³³. » Tel était l'avis commun sous le Second Empire. Plus pondéré, Brierre de Boismont convenait quant à lui de la dualité du phénomène :

Les moralistes, qui ont tant écrit sur le suicide, en ont surtout cherché les causes dans l'éducation, les passions et l'oubli des devoirs, etc., sans songer que ces influences agissent sur tous les hommes et qu'il n'y en a qu'un certain nombre qu'elles atteignent. Les médecins, plus habitués à analyser les éléments divers d'un sujet, ont fait la part de l'organisation, mais subissant, à leur insu, le joug de leurs méditations habituelles, la plupart n'ont vu dans le suicide qu'une maladie dont ils ont été conduits à faire un symptôme de la folie.

Ces deux faces de la question, prises séparément, n'en donnent qu'une idée imparfaite : réunies, elles se complètent l'une par l'autre³⁴.

Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* abonde dans le même sens quelque vingt ans plus tard, mentionnant au passage l'« énergie » et la « grandeur » que le discours social de son siècle a associées à la mort volontaire, par opposition au discours médical dominant :

Nos physiologistes ont presque tous affirmé que le *suicide* est un acte de folie ou le résultat d'une véritable maladie. D'autres affirment, au contraire, que, sauf des cas exceptionnels, et faciles à discerner, où il est commis sous l'influence de la colère ou de l'aliénation mentale, le *suicide* est un acte essentiellement volontaire, qu'il est pour l'homme la plus haute expression de sa liberté. C'est la marque la plus énergique de la supériorité de sa nature. Les animaux ne conçoivent pas le *suicide*, parce que leur nature est toute passive. L'homme, au contraire, actif et libre, peut pousser son activité et son libre arbitre jusqu'à la destruction de soi-même³⁵.

³³ Alexandre Brierre de Boismont, *op. cit.*, p. vi.

³⁴ *Ibid.*, p. vii. Même s'il apporte une nuance précieuse en préconisant de distinguer deux formes de suicide « avec cette différence que la raison se conserve dans la première, tandis qu'elle se perd dans la seconde », Brierre de Boismont reste cantonné à l'avis qu'en tous les cas le suicide est « une maladie ». *Ibid.*, p. xii. Il a beau évoquer nombre de suicides raisonnés, « accomplis avec un extrême sang-froid », il n'en démord pas ; les suicides demeurent pour lui le résultat de consciences malades, même quand il trouve dans les lettres de suicide qu'il a examinées des motivations si convaincantes qu'il en perd la maîtrise de sa syntaxe : « les raisons alléguées pour se détruire sont excessivement variées, souvent plausibles, quelquefois si logiques qu'on doit se trouver embarrassé dans le choix des arguments et avouer que les mêmes règles ne peuvent s'appliquer à nous », admet-il, remué. *Ibid.*, p. x.

³⁵ Pierre Larousse, *op. cit.*, t. XIV, p. 1216. Larousse ajoute : « La conscience sociale désapprouve hautement certains *suicides* : par exemple, celui de l'homme qui a une femme et des enfants non majeurs. Mais il se rencontre aussi des *suicides* qui, aux yeux de l'opinion, sont non-seulement excusables, mais encore louables : par exemple, le *suicide* d'un commandant de place ou de navire qui se fait sauter plutôt que de se rendre à l'ennemi. Dans ce cas, le suicide est comme un brevet de gloire. Le suicide d'un homme atteint d'une maladie incurable et qui n'est plus qu'une charge pour les siens est approuvé par bien des gens et des plus intelligents. » *Ibid.* De toute évidence, la conciliation de l'avis des Lettrés sur le suicide, indulgent voire glorificateur, avec celui, plus mécaniste et sévère, des médecins et savants constitue un point du plus haut intérêt pour Larousse : l'entrée « Suicide » montre le « crime du désespoir » sous un jour plutôt favorable, elle regorge de suicides exemplaires ou héroïques et multiplie les citations défendant la liberté de disposer comme on veut de l'existence qui

On en conviendra, l'auteur de *Madame Bovary* ne pouvait choisir meilleur dénouement pour son histoire de jeune femme éprise d'idéal, étant donné que la notion même du suicide comportait, intrinsèquement pourrions-nous dire, la réversibilité que fournit l'habile déploiement de l'ironie.

Flaubert a entouré son héroïne d'officiers de santé. Il l'a aussi entourée de livres de toute sorte qui, beaucoup plus qu'accuser un éclectisme de mauvais aloi, dessinent le portrait moyen des opinions de son siècle : de la haute littérature, tout le gotha du romantisme, des journaux de femme, des revues de mode, des romans de bas étage, des « histoires qui se suivent tout d'une haleine, où l'on a peur », des écrits didactiques, « quelque résumé d'Histoire sainte ou les *Conférences* de l'abbé Frayssinous », des ouvrages sérieux, « de l'histoire et de la philosophie » (MB 401, 358 et 439). Il ne fait aucun doute qu'un tel *entourage*, procurant soins du corps et de l'âme, favorise la superposition de l'appréciation physiologique du mal à son esthétisation héroïsante. Mais Baudelaire abuse-t-il du texte flaubertien en se permettant une lecture, disons, *romantique* d'Emma³⁶? Inversement, Sainte-Beuve fait bien peu de cas de l'idéalisme de l'héroïne et de ses aspirations spirituelles ou romanesques. Pêche-t-il par excès de matérialisme en réduisant Emma au statut de simple victime d'une maladie? Allant plus loin, faut-il caractériser de *naturaliste* la lecture que donne de *Madame Bovary* le plus important critique littéraire du siècle romantique?

nous est impartie (*ibid.*, p. 1215-1217); réciproquement, l'entrée « Héroïsme », notion caractérisée avant tout par « le désintéressement et le sacrifice », selon Larousse, cite plus d'une mort volontaire comme cas typiques. *Ibid.*, t. IX, p. 239-240.

³⁶ Françoise Martin-Berthet a raison de souligner que la posture qu'assume Baudelaire devant *Madame Bovary*, à l'heure où sonne le glas du romantisme, est pour le moins problématique : « Quand Baudelaire [...] au même moment que Sainte-Beuve, prend la défense d'Emma Bovary – “cette femme est vraiment grande”, “elle poursuit l'Idéal”, etc. –, c'est en occupant délibérément une position paradoxale, et pour revendiquer de manière provocatrice le romantisme de “la passion naïve, ardente” et de “l'abandon poétique”. » Françoise Martin-Berthet, « La réception de la parodie du romantisme dans *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* », dans Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard (dir.), *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, Seattle; Tubingue (Allemagne), Wolfgang Leiner, coll. « Biblio 17 », 1987, p. 593. Martin-Berthet cite l'article de Charles Baudelaire, *loc. cit.*, p. 83, 84 et 80.

Une chose est sûre. Le roman de Flaubert rénove la représentation littéraire de la mort volontaire par l'inscription équivoque du transport romantique comme égarement ou folie, et ce faisant problématise une question qui jusque-là allait de soi – du moins en littérature. Dans la foulée de *Madame Bovary*, l'hésitation entre les deux interprétations du suicide – geste responsable ou symptôme d'aliénation – deviendra une constante des récits de la mort volontaire et même de la littérature en général. L'investissement accru du discours médical dans le roman réaliste, qui bientôt allait prendre le nom de *naturalisme*, ne fera qu'exacerber la tension.

Les grands chemins de la critique

On aura peut-être remarqué que, jusqu'ici, nos observations n'apportent pas de réponse définitive à l'interrogation qui pourtant les oriente depuis le début, à savoir : quels sont les motifs derrière le suicide d'Emma Bovary? Plusieurs auteurs ont tranché la question³⁷.

Quelque vingt ans après la parution de *Madame Bovary*, Émile Zola, en novembre 1875, fit paraître dans *Le Messager de l'Europe* un article intitulé « Gustave Flaubert et ses œuvres », où il expliquait par l'idée de déclassement le malheur de l'héroïne, « une fille de fermier, Emma, qui a reçu une éducation au-dessus de sa classe³⁸ ». Le suicide y était imputable directement :

Elle est une dame, joue du piano, lit des romans. Le ménage vient vivre à Yonville, bourg à quelques kilomètres de Rouen. Là, Mme Bovary est prise du terrible ennui des femmes déclassées. Elle voit quel pauvre homme est son mari, elle meurt de la vie grise de province, elle a des aspirations vagues, extraordinaires³⁹.

³⁷ Pour un panorama exhaustif des jugements des contemporains de Flaubert sur le roman *Madame Bovary* comme tel, consulter l'article de Francis Lacoste, « La réception de *Madame Bovary* (1858-1882) », *Revue Flaubert : Madame Bovary, encore*, no 8 (2008), n. p. En ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/lacoste.php>. Voir aussi l'introduction que donne René Dumesnil (MB 315-323).

³⁸ Émile Zola, « Gustave Flaubert et ses œuvres », d'abord paru dans *Le Messager de l'Europe* de novembre 1875, puis recueilli sous le titre « Gustave Flaubert » dans *Les Romanciers naturalistes* (1881), repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XI, p. 105.

³⁹ *Ibid.* Insistant sur le réalisme social du drame, Zola ajoutait : « Gustave Flaubert s'est appliqué à ne pas oublier un trait de cette figure; il la prend dès l'enfance, étudie ses premières sensualités, montre ses fiertés tournant contre elle; et que de circonstances atténuantes, en somme! Comme on sent que

La carrière littéraire de Zola allait déjà bon train, et l'année suivante la publication de *L'Assommoir* sonnerait son heure de gloire; aussi trouvait-il chez Flaubert surtout ce qu'il y cherchait, c'est-à-dire les grands principes de l'écriture naturaliste qu'il méditait depuis une dizaine d'années :

L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre. Quand au romancier, il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre⁴⁰.

En effet, dès 1866, dans la série de ses *Marbres et Plâtres* signés Simplicite, le futur auteur des *Rougon-Macquart* prêtait à celui qu'il allait bientôt considérer son maître les principes tainiens (race, milieu, moment) et l'attitude pseudo-scientifique dont il se réclamerait tout au long de sa carrière : Flaubert dans *Madame Bovary* (et *Salammbô*) avait selon lui « étudié les faits amoureusement, un à un, dans leurs minuties » et « mis de certaines personnalités dans certains milieux », ayant pour « seul souci » de constater « quels chocs allaient se produire entre les choses et les êtres⁴¹. » Flaubert fut et resta aux yeux de Zola et de tous les naturalistes l'initiateur, le grand homme qui avait fait entrer le roman dans sa maturité et dans sa modernité :

Quand *Madame Bovary* parut, il y eut une évolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'œuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite, et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. *Madame Bovary* avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre. Il n'y avait plus, pour chaque romancier, qu'à suivre la voie tracée, en affirmant son tempérament particulier et en tâchant de faire des découvertes personnelles⁴².

À partir du premier roman de Flaubert, Zola identifiait trois stratégies essentielles du romancier naturaliste : 1. Il pratique « la reproduction exacte de la vie », et par là

l'auteur explique et pardonne! Tout le monde, autour d'Emma, est aussi coupable qu'elle. Elle meurt de la bêtise environnante. » *Ibid.*, p. 107.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁴¹ *Idem*, « M. Gustave Flaubert », d'abord paru dans *L'Événement* du 25 août 1866, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 206. Zola résumait ainsi la chose : « *Madame Bovary*, dans ma pensée, n'est que l'étude d'un tempérament particulier de femme se développant dans les solitudes bêtes de la province. » *Ibid.*

⁴² *Idem*, « Gustave Flaubert et ses œuvres », loc. cit., t. XI, p. 97.

« [t]oute invention extraordinaire est donc bannie⁴³ »; 2. « Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune » et s'entient à « la vérité indiscutable du document humain⁴⁴ »; 3. Assumant l'attitude du « metteur en scène caché du drame », il « affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte⁴⁵ ». Dans sa causerie du 28 novembre 1869, Zola employait une image forte qui, en plus d'être éloquente, accouplait, pour ainsi dire, l'analyse de Baudelaire à celle de Sainte-Beuve : pour parler de l'« étonnante dualité » de l'auteur de *Madame Bovary*, Zola disait de lui que c'était « [u]n poète changé en naturaliste, Homère devenu Cuvier⁴⁶ ».

Dans la foulée, Paul Bourget publia dans *La Nouvelle Revue*, au début des années 1880, une série d'études où, partant en quête des « singularités psychologiques éparses [des] écrivains les plus modernes », il discernait au sein des lettres françaises de la seconde moitié du siècle le symptôme « d'une civilisation fatiguée⁴⁷ ». Or, *Madame Bovary* figurait parmi les preuves les plus catégoriques du phénomène, aux yeux de Bourget, dont le troisième des essais de *Psychologie contemporaine* s'attardait sur Flaubert. Si Sainte-Beuve, qui parlait de « [l]a fin atroce de madame Bovary » comme d'un « châtiment⁴⁸ », semblait prêt à la condamner pour ses écarts de conduite, Bourget quant à lui, sans tout à fait plaider en

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 98. « Par héros, précisait Zola, j'entends les personnages grandis outre mesure, les pantins changés colosses. » *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Idem*, « Causerie », d'abord parue dans *La Tribune* du 28 novembre 1869, reprise dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 917. Et Zola d'ajouter : « On n'a qu'à relire *Madame Bovary*. Rien qui ne soit pris sur nature, et rien qui ne soit fatalement traversé d'un grand souffle. Les personnages, certes, vivent de la vie de tout le monde; mais dans leurs paroles, dans leurs gestes, si soigneusement étudiés, il y a, par moments, de rapides frissons qui révèlent tout d'un coup des sensations, une existence nerveuse qu'aucun romancier n'avait notée jusqu'ici. » *Ibid.* « L'œuvre est entièrement impersonnelle », avait affirmé Sainte-Beuve qui applaudissait ce mixte d'objectivité et d'empportement. *Loc. cit.*, p. 349. Baudelaire avait renchéri sur le thème, admirant un auteur « objectif et impersonnel », capable de rester « de glace en racontant des passions et des aventures où le commun du monde met ses chaleurs ». *Loc. cit.*, p. 80.

⁴⁷ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : Gustave Flaubert », *La Nouvelle Revue*, vol. 4, no 16, (mai-juin 1882), p. 866 et 881.

⁴⁸ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 361.

faveur de la pauvre Emma, excusait ses errements. Il les attribuait à « l'infini besoin des sensations intenses⁴⁹ », caractéristique selon lui de l'âme romantique (une donnée historique et littéraire dont l'héroïne était pure victime) : « La consommation d'énergie sentimentale [des héros romantiques] est inconciliable, estimait-il, avec les lois de n'importe quel organisme et de n'importe quel développement cérébral⁵⁰. » Pour Bourget, Emma n'est rien d'autre qu'un « cas très curieux d'intoxication littéraire⁵¹ » : le romantisme aurait tant exigé de ses lecteurs, que ceux-ci, toute une génération de gens dont elle est l'icône principale, en seraient sortis épuisés, détraqués. Emma serait morte de la rencontre entre romantisme et réalisme, si on veut. Élargissant le tir, Bourget assure en fait que toutes les œuvres de Flaubert sont marquées par une disproportion qui fait souffrir l'auteur comme ses personnages, et qu'elle est due à une cause unique, la *littérature* :

La créature humaine, telle que Flaubert l'aperçoit et la montre, s'isole de la réalité par un fonctionnement tout arbitraire et personnel de son cerveau. Le malheur résulte alors du conflit entre cette réalité inéluctable et cette personne isolée. Mais quelles causes produisent cet isolement? Que Flaubert s'occupe du monde ancien ou du monde moderne, toujours il attribue à la Littérature, dans la plus large interprétation du genre, c'est-à-dire à la parole ou à la lecture, le principe premier de ce déséquilibre. Emma et Frédéric ont lu des romans et des poètes; Salammbô s'est repue des légendes sacrées que lui récitait Schahabarim... « Personne à Carthage n'était savant comme lui. » Saint Antoine s'est enivré de discussions théologiques. Les uns et les autres sont le symbole transposé de ce que fut Flaubert lui-même. C'est le mal dont il a tant souffert qu'il a incarné en eux, le mal d'avoir connu l'image de la réalité avant la réalité, l'image des sensations et des sentiments avant les sensations et les sentiments. C'est la Pensée qui les supplicie comme elle supplicie leur père spirituel, et cela les grandit jusqu'à devenir le symbole non plus même de Flaubert, mais de toutes les époques dont l'abus du cerveau est la grande maladie⁵².

On distingue assez nettement ici l'impression qui animait Bourget d'être au crépuscule de la civilisation. La retrouvant partout dans les lettres, chez les Goncourt,

⁴⁹ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Gustave Flaubert », *loc. cit.*, p. 871.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 872.

⁵¹ *Ibid.*, p. 884.

⁵² *Ibid.*, p. 883. Bourget cite Gustave Flaubert, *Salammbô*, dans *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 905. De l'avis de Bourget, cette affection on ne peut plus littéraire confinait le romancier à l'étalement de son nihilisme : « Et de fait, infatigablement et magnifiquement, ce que Flaubert a raconté, c'est le nihilisme d'âmes pareilles à la sienne, toutes déséquilibrées et disproportionnées. » Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Gustave Flaubert », *loc. cit.*, p. 878.

chez Flaubert, chez Baudelaire, mais aussi chez les écrivains étrangers, il venait de la baptiser « Théorie de la décadence » quelques mois plus tôt, dans la toute première étude de la série des psychologies contemporaines :

Une nausée universelle devant les insuffisances de ce monde soulève le cœur des Slaves, des Germains et des Latins, et se manifeste, chez les premiers par le nihilisme, chez les seconds par le pessimisme, chez nous autres par de solitaires et bizarres névroses. La rage meurtrière des conspirateurs de Saint-Petersbourg, les livres de Hartmann, les furieux incendies de la Commune et la misanthropie des romanciers naturalistes, – je choisis avec intention les exemples les plus disparates, – révèlent ce même esprit de négation de la vie qui, chaque jour, obscurcit davantage la civilisation occidentale. Nous sommes loin, sans doute, du suicide de la planète, suprême désir des théoriciens du malheur. Mais lentement, sûrement, s'élabore la croyance à la banqueroute [...]⁵³.

Sorte de résumé des convictions, doléances et inquiétudes de l'esprit fin-de-siècle, l'essai de Bourget partait de l'œuvre de Baudelaire, rendait hommage aux « écrivains d'exception qui, comme Edgard Poë [*sic*], ont tendu leur machine nerveuse jusqu'à devenir hallucinés » et insistait surtout sur le nervosisme qui, selon lui, définissait « l'atmosphère morale⁵⁴ » de son époque.

Poursuivant la veine psychologique de la compréhension du cas Bovary, Jules de Gaultier en 1902 reprit l'analyse du trouble d'Emma qu'avait donnée Bourget et, par un rapprochement heureux avec *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte*, la développa en un concept philosophique qui est resté. Le bovarysme, du nom de l'héroïne flaubertienne, serait moins, pour Gaultier, un *mal* des nerfs ou de la « Pensée » (poussée trop loin et tombée dans la décadence) qu'une *faculté* pouvant aussi rendre service à l'humanité, dans la mesure où elle constitue une cause et un

⁵³ *Idem*, « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : Charles Baudelaire », *La Nouvelle Revue*, vol. 3, no 13 (novembre-décembre 1881), p. 407-408.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 415 et 416. Bourget en fait ne reprenait qu'un lieu commun fort répandu dans la seconde moitié du siècle, suscité le plus souvent en conjonction avec l'idée de la mort volontaire. Brierre de Boismont tenait en effet le même discours un quart de siècle plus tôt : « C'est surtout aux époques où la sensibilité est surexcitée et exagérée que la disposition au suicide est prononcée. » *Ibid.*, p. ix. Or, il y avait de quoi s'effarmer, car l'heure était trouble – « le monde est travaillé par des maladies morales dont les symptômes éclatent de toutes parts » estimait le savant –, sans compter que, de tous les « peuples modernes », il n'y en avait aucun chez lequel la « sensibilité générale, trait d'union du monde des faits et du monde des idées », était « plus développée que chez les Français. » *Ibid.*, p. 35 et 48.

moyen essentiel de l'évolution : « Cette faculté, écrit Gaultier, est *le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est*⁵⁵. » Cependant, lorsque poussée à l'extrême, la faculté se manifesterait en « défaillance de la personnalité », voire en « tare⁵⁶ » psychologique... C'est le cas d'Emma, selon lui : aux prises avec une « exagération pathologique et singulière du pouvoir de se concevoir autre⁵⁷ », chez elle le bovarysme tournerait au morbide. Gaultier explique en effet qu'au lieu d'être eux-mêmes et de s'en contenter, les héros flaubertiens non seulement se rêvent autres (ce qui n'a rien de néfaste), mais agissent comme s'ils étaient autres (ce qui, apparemment, serait contre-nature et donc dangereux) :

Les voici, négligeant tous les actes où leur énergie eût pu réussir et s'évertuant à des modes d'action, de sentiment, de pensée qu'ils ont bien pu concevoir et admirer, mais qu'ils ne peuvent reproduire, en sorte que leur énergie, détournée des buts accessibles et stimulée vers l'impossible, se dissipe en vains efforts, avorte et fait faillite⁵⁸.

Parce qu'« elle entreprend sur le réel avec des moyens qui ne sont valables qu'à l'égard de la fiction », juge Gaultier, Emma s'enferme dans l'irréel et se prête « une personnalité d'emprunt⁵⁹ », contraire à sa nature. Autrement dit, on revient à l'idée de châtiment qu'avancait Sainte-Beuve, mais la culpabilité ne concerne plus l'ordre moral, elle tient à un outrage de l'ordre naturel (lequel, parce que *naturel*, doit

⁵⁵ Jules de Gaultier, « Pathologie du Bovarysme », d'abord paru en 1902 dans *Le Bovarysme : Essai sur le pouvoir d'imaginer*, repris dans George Palante, *Le Bovarysme : Une moderne Philosophie de l'Illusion*, postface de Dominique Depenne, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », no 605, 2008, p. 43.

⁵⁶ Jules de Gaultier, « Pathologie du Bovarysme », *loc. cit.*, p. 43 et 42.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 54 et 59. Delphine Jayot a en fait montré que l'assimilation du bovarysme au donquichottisme, base de la théorie Gaultier, néglige un détail assez important de la psychologie d'Emma : « Si don Quichotte est fou de savoir très bien pour qui il se prend, Emma est rendue folle de ne plus savoir exactement pour qui se prendre. Elle s'aliène dans diverses identités à la recherche d'une identité que la lecture ne lui a pas donnée. Le modèle littéraire ne fonctionne plus comme un référent unique, précis et stable [...]. / À cet égard, l'adage du bovarysme, "la capacité qu'a l'homme de se concevoir autre qu'il n'est", décrit remarquablement bien le phénomène quichottesque, alors qu'il ne convient que partiellement à Emma Bovary. Pour se concevoir autre, il eût fallu qu'Emma sache précisément quel autre elle souhaitait incarner. Le bovarysme est une intériorisation de l'errance quichottesque, qui se déploie en activité psychique [...]. Le bovarysme est un donquichottisme désœuvré. » Delphine Jayot, *loc. cit.*, p. 172-173. Cette nuance nécessaire étant faite, elle ne discrédite nullement la notion de bovarysme théorisée par Gaultier.

prévaloir selon la vulgate positiviste) : « Emma préfère le suicide : elle paye de sa vie cette faute de critique de s'être conçue autre qu'elle n'était, cette présomption d'idéaliste d'avoir tenté d'asservir le réel à l'imaginaire⁶⁰. » Résumons : si elle est parvenue pour un temps à transformer son existence banale en aventure romanesque, le fluide vital éventuellement lui a manqué, et le réel a repris à bon droit le dessus. On reconnaît la vieille théorie de Balzac, qu'il a le mieux illustrée avec *La Peau de chagrin* : chacun dispose d'une quantité déterminée et limitée d'énergie personnelle, libre à nous de la dépenser intensément ou avec frugalité.

Le concept théorisé par Gautier n'avait pas manqué d'attirer l'attention de Georges Palante, lui aussi convaincu de son universalité : « Nul n'échappe au Bovarysme⁶¹ », convenait-il, l'année suivante dans le *Mercure de France*. Mais, reprenant la réflexion de Gautier, il renchérisait sur les ramifications philosophiques inhérentes au cas « Mme Bovary » et surtout excluait toute notion de pathologie; car pour lui le bovarysme n'a rien d'étranger à nous, il n'émane pas d'une corruption de l'être naturel par le dehors culturel (éducation, lectures, milieu ou époque, toujours soupçonnés de facticité malfaisante) : « Notre personnalité bovaryque n'est pas hors de nous, plaide-t-il; elle est nous-mêmes⁶². » À ses yeux, le besoin qu'incarne Emma, celui de se concevoir autre, n'est pas moins naturel – ni vital – pour l'individu que les cruels impératifs du réel qu'elle affronte. Cela a pour conséquence de disqualifier la lecture du suicide d'Emma défendue par Gautier. Sa mort en effet ne peut plus, de ce point de vue, correspondre à la victoire de la réalité sur l'imaginaire ni, réciproquement, prendre le sens d'une négation profonde du réel, comme le suggère Gautier dans un second temps⁶³. Car Palante réunit l'un et l'autre termes, les baptise

⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹ Georges Palante, « Le Bovarysme : une moderne philosophie de l'illusion », compte rendu d'abord paru en avril 1903 dans le *Mercure de France*, repris dans *Le Bovarysme*, *op. cit.*, p. 9.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

⁶³ Gautier avance que la mort sert à Emma de moyen pour signifier son désaccord viscéral avec une existence régie par des paramètres impitoyables : « elle nie dans le suicide cette réalité indocile dont l'argile durcie ne se laisse plus pétrir et modeler. » Jules de Gautier, *loc. cit.*, p. 71.

« pouvoir actif » et « pouvoir spectaculaire⁶⁴ », et, admettant leur rivalité, les estime toutefois partie prenante de ce qui constitue l'être humain. Ainsi, le héros de Balzac, réduit vers la fin de ses jours par le talisman à ne plus rien vouloir, représente pour Palante « *l'instinct de contemplation* sevré de tout contact avec la vie⁶⁵ » : l'être s'étant le plus approché du parfait état de contemplation dont parlait Schopenhauer. Mais Raphaël de Valentin et sa peau de chagrin ne sont que fiction, symbole, allégorie, abstraction de l'esprit... un être réel ne saurait taire à ce point l'instinct vital. Isoler totalement un pouvoir à la faveur de l'autre relève de la chimère, explique Palante, sans compter que cela pousse au néant :

Les deux génies antagonistes, s'ils restaient isolés, s'absorberaient dans un néant d'impassibilité ou dans un néant d'inconscience. [...] Ces deux pouvoirs, qui, portés à l'absolu, ne représenteraient pour nous aucune forme d'existence concevable et viable, se stimulent par leur réaction mutuelle et portent le drame humain à son maximum de puissance et d'intérêt esthétique⁶⁶.

Le bovarysme peut donc être envisagé positivement aussi bien qu'avec pessimisme (comme le préconisait déjà tacitement Gautier), puisqu'il met la transcendance à notre portée : « L'illusion sur soi-même et sur le monde reste le mécanisme nécessaire et infaillible en vertu duquel la vie se dépasse éternellement elle-même⁶⁷. » Ce dépassement s'effectue sur un autre plan que celui du pessimisme schopenhaueriste qui, surtout dans sa version française, débouchait sur la mort, car l'espace où il opère est la vie : il l'intensifie⁶⁸. Par conséquent, Palante, sans jamais parler concrètement de l'héroïne flaubertienne, restitue le potentiel de transcendance que Baudelaire lui avait reconnu.

⁶⁴ *Spectaculaire*, dans la mesure où il ouvre à la contemplation de « spectacles » – ceux de la Nature, de l'Existence, de l'Art, etc.

⁶⁵ Georges Palante, *loc. cit.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁸ Palante commente la théorie du bovarysme en ces termes : « Au lieu d'aboutir à la résorption en Brahma ou au nirvana prêché par les disciples de Sâkyamuni, l'illusionnisme moderne de M. Jules de Gautier [sa théorie du bovarysme] conclut à l'ennoblissement et à l'embellissement de la vie. Au lieu des attitudes qui ralentissent la vie individuelle ou sociale, l'ascétisme bouddhique, la résignation chrétienne ou, plus bas, l'actuel moraliste laïque, philistin et bourgeois, M. Jules de Gautier exalte les passions et les énergies qui l'accélèrent et l'intensifient. » *Ibid.*, p. 18-19.

Sautons encore une vingtaine d'années, jusqu'à Albert Thibaudet, qui, en 1922, nomme « neurasthénie » le mal qui accable l'épouse Bovary et, approfondissant l'examen psychologique du personnage, apporte cette nuance : « Ce n'est pas par l'amour qu'elle périt, mais par une faiblesse et une imprévoyance générale, une candeur qui la dispose à être trompée, tant en affaires qu'en amour, l'incapacité de vivre ailleurs que dans le présent, de ne pas céder à une impulsion⁶⁹. » Mais Thibaudet ne borne pas son analyse à repasser sur le caractère dépressif d'Emma pour le redresser, il entre également dans une voie parallèle, ouverte depuis longtemps par la critique littéraire, en friche déjà chez Zola et Bourget, sinon plus tôt : la sociologie. Il s'agit de s'intéresser aux tragiques douleurs qu'on peut connaître dans une petite bourgade comme Yonville, plutôt qu'aux défauts tragiques d'Emma. La réalité sociologique que la navrante existence de Mme Bovary accuse implicitement (ne serait-ce que par référence littéraire⁷⁰) n'est certes pas entièrement étrangère au suicide final du protagoniste. Commentant le sort d'Emma, Thibaudet souligne « l'exceptionnel Bournisien » et aussi la pléthore de personnages et de circonstances faits, semble-t-il, « sur mesure pour sa mauvaise chance » ; il résume ensuite le problème par la métaphore de l'*emmurement*, qui est l'image par excellence pour décrire un déterminisme positif et absolu, c'est-à-dire une conjoncture sans issue aucune pour le protagoniste : « Les murs contre lesquels elle finira par se briser la tête, écrit-il, sont construits autour d'elle par une sorte de mauvais destin artiste⁷¹. » En même temps, une telle sociologie a quelque chose de spécieux, dans la mesure où elle conçoit la consécration finale d'Homais (qui reçoit la croix d'honneur en clôture du roman) comme la grande leçon – certes grinçante⁷² – que nous donne à lire

⁶⁹ Albert Thibaudet, « *Madame Bovary* », dans *Gustave Flaubert*, 2^e édition, Paris, Gallimard, 1935, p. 98 et 101.

⁷⁰ Les théâtres classique et lyrique, emplis de suicides en coup-de-théâtre, souvent accusaient une Loi ou un Pouvoir excessifs ou inflexibles d'empêcher l'amour véritable de s'épanouir. *Roméo et Juliette*, par exemple.

⁷¹ *Ibid.*, p. 104.

⁷² « Flaubert écrit pour des bourgeois un livre antibourgeois, note Yvan Leclerc. Complètement à l'intérieur du livre, comment le lecteur pourrait-il prendre une position d'extériorité et le juger sans dire une de ces bêtises qui se trouvent déjà dans la bouche de Homais, de Bournisien ou de Madame

Flaubert : « La croix d'honneur d'Homais pose le point final de *Madame Bovary*. Cette aventure humaine laisse un produit net, a pour moralité la survivance des plus aptes⁷³. » Outre qu'elle ignore la prémisse anti-progressiste de *Madame Bovary* (selon quoi rien n'a changé à Yonville depuis les événements racontés), la lecture de Thibaudet, en cela spencérienne, assimile le suicide d'Emma à une simple manifestation du corps social – conçu comme un tout organique en quête de survivance désespérée – qui se dépouille de ses membres malsains ou pourris, par hygiène. La volonté de l'héroïne flaubertienne n'y serait pour rien. Tel est bien l'avis de la principale intéressée : « il lui semblait que la Providence s'acharnait à la poursuivre » (MB 603), nous fait savoir l'indirect libre flaubertien. C'est aussi l'avis de Thibaudet : « Il n'y a de roman de la fatalité, de la destinée, scande-t-il, que là où il y a absence de volonté. Et c'est le cas d'Emma⁷⁴. » Mais il faut savoir que le critique arrive à la conviction que *Madame Bovary* est un « roman de la fatalité » en prenant au mot les dernières paroles prononcées par Charles avant de mourir : « C'est la faute de la fatalité! » (MB 644.) Thibaudet admet ce jugement comme s'il était sorti tout droit de la bouche du narrateur, alors qu'en réalité, tout porte à croire qu'il n'appartient ni à Charles ni à la narration, mais à l'héroïne. Ces mots ne semblent-ils pas plus naturels dans la bouche de celle qui depuis le début se lamente contre le sort? On connaît son inclination à « faire des phrases » mélancoliques (MB 559). La sentence que prononce d'un « ton philosophique » ce rustre de Rodolphe est déjà plus terre à terre : « L'existence est ainsi! » (MB 608.) De fait, Emma habite littéralement

Bovary mère quand ils parlent de la moralité des livres? » Yvan Leclerc, *Crimes écrits : La littérature en procès au XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 90.

⁷³ Albert Thibaudet, « *Madame Bovary* », dans *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 121.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 104. Thibaudet montre éloquemment que l'écriture flaubertienne construit le tragique de l'héroïne précisément en imitant le fonctionnement conceptuel de ce qu'est la fatalité : « Le développement, dans le roman de Flaubert, a lieu non par addition, mais par épanouissement, enrichissement concentrique d'un thème [le suicide] posé d'abord de la façon la plus simple. Et cela c'est la forme même de la fatalité qui s'établit. Nous appelons fatal ce qui était déjà donné réellement dans une situation antérieure sans l'être apparemment. Nous avons le sentiment de la fatalité quand nous sentons que ce n'était pas la peine de vivre, puisque nous en revenons exactement au point fixé pour nous avant que nous eussions vécu, lorsque nous voyons que le chemin où nous avions cru aller à la découverte suivait en réalité la forme du cercle où nous étions enfermés. » *Ibid.*, p. 97.

Charles depuis qu'elle s'est enlevé la vie, elle le possède et vit à travers lui, contamine son discours et ses actions, reproduisant ainsi dans un registre réaliste la hantise typique qui suit les mauvaises morts – dont les suicides – dans le folklore. Au moment de mettre en bière sa deuxième épouse, Charles, qui n'a cessé de se montrer réservé, raisonnable et serein, paraît en effet transfiguré par le chagrin : il se jette théâtralement sur le cadavre d'Emma en criant (MB 624), il se prend d'« idées romanesques » qui laissent pantois les Yonvillais, il « éclat[e] en blasphèmes » (MB 625) et il sanglote à n'en plus finir. « Je l'exècre, votre Dieu ! » lance-t-il à Bournisien (MB 625), reprenant les propres mots que le style indirect libre flaubertien plaçait dans l'esprit amer de son épouse s'ennuyant à Tostes :

Est-ce que cette misère durerait toujours ? Est-ce qu'elle n'en sortirait pas ? Elle valait bien, cependant, toutes celles qui vivaient heureuses ! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et *elle exéçrait l'injustice de Dieu* ; elle s'appuyait la tête aux murs pour pleurer ; elle enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner. (MB 386, nous soulignons.)

La narration résume plus loin : « Elle le corrompait par delà le tombeau. » (MB 638.) Dire qu'il se comporte comme le faisait sa femme ne donne pas la pleine mesure de ce revirement. Tout se passe comme si l'esprit d'Emma avait pris possession du corps du veuf. On découvre Charles capable tout d'un coup de s'élever au-dessus des considérations pécuniaires et des attitudes timorées qui sont les siennes et celles du reste de Yonville ; il n'hésite plus à faire le beau geste, celui qui fera honneur à la mémoire de la défunte, commandant notamment trois cercueils : un de chêne, un d'acajou, un de plomb. Bel hommage, poignant. Qui plus est, il agit sans hésiter, comme si rien n'était plus naturel chez lui. Le restant de ses jours (il lui en reste si peu), il les écoulera fidèlement à la personne d'Emma, à son esprit, à ses aspirations et à ses convictions intimes. Les derniers mots qu'il prononce (au style direct) cadrent absolument dans cette mouvance. Par conséquent, la fatalité dont parle Thibaudet reçoit une valeur potentiellement ironique, en regard du destin de Mme Bovary, puisqu'il appartient à celle qui s'est abusée sur la justesse de ses idées tout au long du

récit; François Jost avant nous a relevé la valeur discutable du dernier mot de Charles : « Ce n'est plus, ici, argue-t-il avec raison, que la pauvre explication, la pitoyable excuse que les esclaves et les victimes de leur propre existence savent fournir de leurs échecs⁷⁵. » En même temps, l'énoncé qu'Emma prononce par ventriloquie d'outre-tombe prend valeur de parole authentique, vraie, étant proféré par l'être qui s'est enlevé la vie, et donc par quelqu'un qui parle en toute connaissance de cause.

Plus près de nous, le suicide d'Emma continue de susciter des analyses psychologisantes (qui souvent incriminent le sentimentalisme de l'héroïne), socialisantes (accusatrices des dysfonctions du réel dépeintes mimétiquement par l'auteur), littérisantes (promptes à brandir l'absolu du style flaubertien ou la supériorité de l'art sur la vie), ainsi que des tentatives attachées à un éventail d'autres points de vue critiques. Il n'est pas sans intérêt d'en relever quelques-unes, car nombre d'entre elles éclairent d'un jour certain notre sombre énigme.

Hans Färnlöf considère que l'insatiabilité viscérale d'Emma domine son destin; pour lui, « c'est ce tempérament d'insatisfaction qui s'avérera décisif par la suite⁷⁶ », tandis que pour Per Buvik l'échec du personnage tient à un monstre intérieur bicéphale qui se décline d'une part en « sexualité inassouissable » et d'autre part en « bovarysme développé⁷⁷ ». Michael C. Hydak estime plutôt qu'« une tare innée », lisible jusque dans le langage amoureux tenu par l'héroïne, fait que « sa quête de l'amour est en réalité une recherche de la mort⁷⁸ ». Mais Jean-Michel Maulpoix rattache ce trait à ceux de l'auteur et avance qu'« Emma serait Flaubert

⁷⁵ François Jost, « Littérature et suicide : de Werther à Madame Bovary », *Revue de littérature comparée*, vol. 42, no 2 (avril-juin 1968), p. 191.

⁷⁶ Hans Färnlöf, « Pour un nouvel emploi de la motivation : l'exemple du couple Bovary », *Bulletin Flaubert-Maupassant : Madame Bovary, 150 ans et après*, no 23 (2008), p. 135.

⁷⁷ Per Buvik, « La sexualité d'Emma Bovary », *Bulletin Flaubert-Maupassant : Madame Bovary, 150 ans et après*, no 23 (2008), p. 40. Buvik montre en effet que la frustration sexuelle d'Emma joue un rôle prépondérant dans ses escapades adultères et dans sa mélancolie noire, au moins aussi important que sa tendance à se laisser « influencer par les modèles romantiques irréalisables de l'amour ». *Ibid.*

⁷⁸ Michael C. Hydak, « Les suicides d'Emma Bovary », *Romanica*, no 13 (1976), p. 145 et 149.

dépourvu d'ironie, c'est-à-dire le versant le plus strictement lyrique du romancier », un versant à exorciser (après l'échec de la première *Tentation de Saint-Antoine*) par l'écriture d'un roman qui aboutit à l'autolyse de l'instance problématique et coupable : « Ainsi, à travers la figure d'Emma, Flaubert met-il le lyrisme en procès dans une fiction⁷⁹. » Rappelant le narcissisme et surtout le masochisme inhérents à l'héroïsme, Antonia Fonyi souligne quant à elle que le suicide, au regard des « prédispositions majeures de la personnalité d'Emma Rouault », s'inscrit d'emblée dans la continuité de l'existence pulsionnelle du personnage : « Elle est morte comme elle a vécu, sous l'empire de Thanatos qui la poussait à désintégrer tout objet autour d'elle, la vouant elle-même à une décomposition sans fin⁸⁰. » Delphine Jayot pour sa part envisage la mort volontaire de l'héroïne de Flaubert comme une « réponse au non-sens qui l'envahit », réponse qui « aboutit à un autre non-sens », puisque son suicide est et demeure énigme, « mystère impénétrable⁸¹ ». On a aussi mis le souhait de mourir de Mme Bovary sur le compte d'un érotisme morbide qui ne distingue pas l'amour de la mort : les deux ont pour vertu suffisante d'être un au-delà du présent désolant, routinier, marqué en creux par l'absence de romanesque et de tragique⁸². On a vu en Emma une jeune femme en quête d'un absolu toujours bleu; déçue par les

⁷⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Emma Bovary était un homme », *La Nouvelle Revue française*, no 505 (février 1995), p. 91 et 95.

⁸⁰ Antonia Fonyi, « Sa "vie nombreuse", sa "haine nombreuse" », dans Alain Buisine (dir.), *Emma Bovary*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 1997, p. 135 et 140. Sur le narcissisme d'Emma, voir *ibid.*, p. 130-131; sur le masochisme, *ibid.*, p. 139. Traquant « les aléas de la lutte entre la vie et la mort » présents dans ce « roman du mourir » qu'est *Madame Bovary*, Fonyi, à propos d'Emma, « figure emblématique de la concurrence inéquitable entre Éros vaillant et Thanatos invincible », parvient à la conclusion suivante : « Jusqu'à son dernier acte, la contemplation de son agonie dans le miroir, elle reste fidèle à son projet d'intégrer la mort dans la vie. Elle en meurt. » *Ibid.*, p. 123 et 144.

⁸¹ Delphine Jayot, *loc. cit.*, p. 167. Ce serait précisément le caractère inassignable du comportement d'Emma – dont le suicide opaque constitue le symptôme le plus voyant – qui nous interdit de parler de folie proprement dite à son égard, sa « folie "littéraire" » n'étant à vrai dire que *pseudo-folie*. *Ibid.*, p. 164.

⁸² C'est l'avis de Jacqueline Merriam Paskow : « it is her whole stance towards the world [...] that best explains the fateful, or morbid, nature of her eroticism and why she inevitably commits suicide. / If her death is in so many images foretold from the beginning, before she is even "wrongly" married, I take these images to be expressions of Emma's disposition to apprehend "love", as she seeks it, and death as one phenomenon. » Jacqueline Merriam Paskow, *loc. cit.*, p. 333.

livres, par la religion, par le mariage, par l'amour, par l'adultère, par la dépense, elle est prête à aller le chercher jusque dans un « bocal bleu » (MB 613) – jusque dans la mort, d'où il ne s'absente jamais⁸³. On a même psychanalysé la deuxième épouse Bovary comme un cas humain (négligeant le fait qu'il s'agit d'une construction fictive créée par un écrivain) et, par cette méthode, déterminé qu'elle souffre de narcissisme pathologique⁸⁴.

Du côté de la sociologie à l'œuvre dans le cas Mme Bovary, les perspectives et les conclusions ne sont pas moins diverses ou moins engageantes. Maurice Nadeau, dans la préface à son édition du roman, insiste sur la lutte entre le milieu de Yonville et la femme du médecin, cet agent étrange, biscornu, extravagant, qui « trouble en fin de compte un "ordre" fondé sur le conformisme et l'intérêt. Elle se heurte à des "forces" plus puissantes qu'elle, elle doit donc mourir⁸⁵. » Jeanne Bem renchérit en soulevant le fait que Flaubert a choisi une femme pour protagoniste, décision lourde de conséquences en ce qui a trait aux heurts à venir :

Il transfère sur le personnage féminin une part de sa subjectivité, de son vécu d'adolescent, ses rêves, ses désirs, ses phobies... Mais c'est une femme : la condition de la femme est subordonnée, contrainte. Ainsi l'héroïne va-t-elle subir le réel social de manière particulièrement démonstrative⁸⁶.

Cependant, Françoise Martin-Berthet prévient à juste titre que la critique sociale de Flaubert ne porte pas directement contre la bourgeoisie de province :

⁸³ « *The stylistic link between the varieties of seraphic spheres that Emma seeks is blue* », constate Stirling Haig, avant de mettre la mort de l'héroïne sur le compte d'un cumul de frustrations : « *Emma seeks release, even in a form of the absolute that is closely related to perfect love, in death.* » Stirling Haig, *The Madame Bovary Blues: The Pursuit of Illusion In Nineteenth-Century French Fiction*, Baton Rouge (LA); Londres, Louisiana State University Press, 1987, p. 83 et 90.

⁸⁴ Giles Mitchell, « Flaubert's Emma Bovary: Narcissism and Suicide », *American Imago*, vol. 44, no 2 (été 1987), p. 107-128.

⁸⁵ Maurice Nadeau, « Préface », dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary : Mœurs de province*, préface et notice de Maurice Nadeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », no 804, 1972, p. 16.

⁸⁶ Jeanne Bem, « *Madame Bovary : ou le roman comme anthropologie* », dans Gisèle Séginger (dir.), *Dix ans de critique*, suivi de notes inédites de Flaubert sur l'*Esthétique* de Hegel, Paris; Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Flaubert », no 5, 2005, p. 47-48.

Elle porte essentiellement sur la satire du romantisme et du romanesque. Celle-ci, en effet, dans *Madame Bovary* et dans *L'Éducation sentimentale*, n'a pas le même statut que la satire sociale, celle qui vise la bêtise bourgeoise, qui est faite au moyen de personnages de second plan clairement grotesques, comme Homais par exemple, dans la tradition du réalisme satirique. En effet, elle passe essentiellement par les héros, et il n'est pas clair qu'ils soient ridicules, pour plusieurs raisons. D'abord, ils sont les héros, et à ce titre échappent aux techniques de simplification et de grossissement qui peuvent s'appliquer au traitement des personnages secondaires; sinon « positifs », ils sont au moins complexes et intéressants (il ne semble pas que le héros romanesque, à aucune époque, puisse être entièrement négatif). D'autre part, la technique romanesque du réalisme dit « impersonnel », tout en ayant avec la parodie une affinité profonde, qui est d'être « mimétique » – et on sait que Flaubert avait un vrai talent d'imitateur –, est en même temps incompatible avec elle, puisqu'il tend à effacer toute marque de la position de l'auteur, et en particulier toute évaluation. Enfin, ce réalisme est en principe « sérieux », dans le double sens où il est consciencieux – fidèle et scrupuleux reproducteur –, et où il ne plaisante pas : il est à prendre au pied de la lettre⁸⁷.

C'était déjà l'avis de François Jost, pour qui « *Madame Bovary* est la satire de tout un mouvement littéraire dont le *werthérisme*, lui, fut l'exaltation, l'enseigne et la réclame⁸⁸. » Du reste, Margaret Higonnet souligne combien les désirs les plus intimes de l'héroïne, que celle-ci croit siens propres, répondent bêtement à l'idéologie dominante, laquelle était l'oppression sociale dont sont victimes les femmes :

Emma dies not so much by her own choice as by the victimizing effects of a society that imprisons young women in convents and then in traditional families and perverts their hopes for individual self-fulfilment through an ideology of romantic love and bourgeois consumption. Though sensuous in appearance, her desires are ideological constructs that have little to do with instinctuality: they have been fostered by the trivial wish-fulfillment novels she consumed at the convent⁸⁹.

Aussi, comme le montre Yvan Leclerc le discours social, incarné dans *Madame Bovary* par les divers personnages secondaires, mérite d'être incriminé, car il

⁸⁷ Françoise Martin-Berthet, *loc. cit.*, p. 588. L'auteure complète sa réflexion en rapprochant Emma de Candide de Voltaire, comme figure servant la parodie : « l'originalité de *Madame Bovary* est dans [la] technique du personnage "réactif", qui l'apparente au conte philosophique : Emma est le témoin ingénu, parce qu'elle a la naïveté de croire aux mots et aux livres. Elle révèle la supercherie romantique en la prenant au mot. Aussi est-elle moins l'objet de la dérision que son moyen, son vecteur, son révélateur. » *Ibid.*, p. 597.

⁸⁸ François Jost, *loc. cit.*, p. 192.

⁸⁹ Margaret Higonnet, « Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century », *loc. cit.*, p. 112.

condamne Emma – « lectrice à mort⁹⁰ » – et anticipe « avec une précision hallucinante⁹¹ » ce que la société et la justice auront à reprocher au roman :

À travers Madame Bovary lectrice s'instruit le procès de *Madame Bovary* livre, du roman en tant que (mauvais) genre, du romanesque comme « poison noir » de l'existence. La mère de Charles, l'abbé Bournisien, Homais, c'est-à-dire tout le monde puisqu'ils représentent l'ensemble du discours social contemporain dans ses composantes laïques (Homais) et religieuses (Bournisien), progressistes et conservatrices, masculines et féminines (Madame Bovary mère), tiennent sur les romans que lit Emma les mêmes propos qu'on retrouvera sur ce roman où Emma est lectrice⁹².

De fait, il faut se garder de concevoir le problème du romantisme dans *Madame Bovary* comme un problème strictement littéraire, qui tiendrait essentiellement à de mauvaises lectures (mauvaise lectrice de mauvais livres). Pour reprendre la formule tonitruante de Françoise Gaillard, « Emma ne lirait pas *Madame Bovary*, mais ce n'est pas une raison suffisante pour la condamner à mort⁹³. » Car chez Flaubert, Guy Sagnes a raison de le dire, le romantisme est beaucoup plus « une conjoncture historique⁹⁴ » qu'un trait de personnalité ou d'intertextualité. Il est présent chez plusieurs, mais n'est réprouvé que poussé à l'excès. Aussi, à rapprocher de *Madame Bovary* un ouvrage comme celui de Brierre de Boismont, on s'aperçoit que la leçon de sociologie de base que donne à lire Flaubert avec cette histoire de suicide devait être dans l'air du temps. Dans *Du suicide et de la folie suicide*, l'auteur plaçait effectivement la crue de morts volontaires en cours sous le signe de plusieurs facteurs sociohistoriques : la chute de la foi chrétienne, le « triomphe de l'insurrection contre l'autorité », « l'absence de la règle et du sens moral »; il nommait aussi le *Werther* de Goethe (1774), l'*Obermann* de Senancour (1804) et *Le Livre posthume : Mémoires d'un suicidé* d'un certain Maxime Du Camp (1853), ami et conseiller littéraire de

⁹⁰ Yvan Leclerc, *Crimes écrits*, op. cit., p. 93.

⁹¹ *Ibid.*, p. 130.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Françoise Gaillard, « Qui a tué Madame Bovary? » allocution présentée le 14 juin 2008, à l'École normale supérieure de Paris, à l'occasion du *Séminaire Flaubert 2007-2008 : Éthique et esthétique*, Paris : Institut des textes et manuscrits modernes, enregistrement audio de 68 min 10 sec. En ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=173067>. Notre citation survient vers 24 min 30 sec.

⁹⁴ Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française*, op. cit., p. 193.

Flaubert⁹⁵; bref, il vilipendait « la doctrine exagérée du libre examen⁹⁶ ». Tout cela, dans *Madame Bovary*, prend le nom d'une réalité, le romantisme : on peut en jouer, comme Rodolphe; en être imprégné durant sa jeunesse, comme Léon; y rester toujours fidèle et même s'en rendre quelque peu victime, comme Emma.

Mais le milieu social n'interagit pas uniquement sur le mode corrosif pour Emma, il est également un agent répulsif. Nombreuses sont les occasions où elle tente de se soustraire à la « socialité villageoise⁹⁷ », signale Jean-Marie Privat, de même qu'à son pendant rouennais. Et divers sont les moyens par lesquels elle y parvient. Ainsi, à Rouen, « [p]ar peur d'être vue, elle ne pren[d] pas ordinairement le chemin le plus court » (*MB* 565). Plus que tout, elle évite la Place d'Yonville, ce lieu « saturé de socialité, où la logique du désir est condamnée à affronter tragiquement l'ordre du pouvoir⁹⁸ », ordre incarné principalement par le triumvirat maire-pharmacien-notaire. Ces contournements forcenés de l'autorité se comprennent dans la mesure où les écarts de conduite (moraux, conjugaux, liturgiques, sexuels, etc.) de l'héroïne, entièrement voulus par elle, compromettent l'ordre traditionnel, resserré et rigoureusement codifié, qui prévaut dans la communauté décrite par Flaubert; ce faisant, elle s'expose au « châtement folklorique⁹⁹ » qui correspond à de telles inconduites, le charivari. Privat explique :

Le charivari est [...] avant tout un vacarme orchestré de bruits oraux et instrumentaux discordants. La protestation bruyante et publique dont est porteuse cette para-musique à signification rituelle manifeste le droit du groupe social lésé à faire entendre son jugement. Ce bruit justicier traite, comme dirait M. Homais, la partie malade du corps social par un rituel

⁹⁵ Maxime Du Camp fut l'un des meilleurs amis de Flaubert, ils partirent ensemble visiter l'Égypte et le Moyen-Orient au début des années 1850. C'est grâce à son intercession que *Madame Bovary* a pu paraître dans la *Revue de Paris*.

⁹⁶ Alexandre Brierre de Boismont, *op. cit.*, p. 34, 39, 41 et 43. « En contemplant gisantes dans la poussière ces idoles adorées pendant tant de siècles, en apprenant chaque matin le renversement des pouvoirs de la veille, en voyant s'amonceler les ruines de toutes parts, l'homme finit par n'avoir plus foi qu'en soi, et de là à la glorification de sa personne, la distance fut bientôt franchie », expliquait Brierre de Boismont. *Ibid.*, p. 34.

⁹⁷ Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari : Essai d'ethno-critique*, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 41.

homéopathique : il s'agit de combattre un désordre par un acte de désordre, mais un désordre codé et symbolique, pour un ordre normalisé et réel¹⁰⁰.

Autrement dit, par son mariage à un homme plus âgé qu'elle, veuf de surcroît, par ses escapades adultérines, par son emprise dominatrice sur lui, par sa façon inconvenante de se promener « une cigarette à la bouche, *comme pour narguer le monde* » et de porter des tenues extravagantes – de « courtisane qui attend un prince » ou, pire, de virago, « la taille serrée dans un gilet, à la façon d'un homme » (MB 496-500), et ainsi de suite –, bref, par toutes ses provocations, Emma suscite le jugement et la réprobation de la communauté. Celle-ci ne se gêne aucunement pour le lui faire savoir, non pas verbalement comme s'y attend Paskow¹⁰¹, mais en produisant un battage sonore continu de grincements, ronflements, bourdonnements, tintements, râles métalliques, qu'a très finement analysé Privat¹⁰². Châtiment assourdissant que le charivari, certes, mais nullement mortel. L'écriture flaubertienne a beau ménager une gamme quasi infinie de moyens de générer du bruit, quand on prête attention à l'ethnologie sous-jacente au texte flaubertien, ce qui effectivement tue Emma est un rituel saisonnier qui procède à « [l]a mise à mort de Carnaval, prélude aux abstinences et mortifications de Carême¹⁰³ », souligne Privat. De fait, le roman entier mérite d'être envisagé comme un conflit entre l'esprit de Carnaval et celui de Carême : « Emma, systématiquement et tragiquement, affronte des personnes et des valeurs anti-carnavalesques. Elle s'épuise à vouloir transformer sa vie en carnaval

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰¹ Jacqueline Merriam Paskow voit une conspiration du silence autour des licences d'Emma : « *We could even say that a major aspect of Emma's pent-up frustration with her life is precisely that no matter what she does, no momentous consequences follow. It is as though in Madame Bovary there is a narrative conspiracy to prevent scandal from erupting and too easily explaining Emma's final, desperate act* ». Jacqueline Merriam Paskow, *loc. cit.*, p. 325.

¹⁰² Voir le chapitre IV, intitulé « Un texte bruyant », *op. cit.*, p. 75-109. Privat souligne qu'il n'y a bien sûr pas seulement Emma qui fasse l'objet de remontrances aussi bruyantes; aussi coupable qu'elle est son époux, aux yeux de la communauté : « Au total, Emma transgresse donc toutes les règles folkloriques de la vie domestique et conjugale traditionnelles. Toutefois en matière de morale conjugale et sexuelle, l'ordre communautaire ne tolère pas plus les déviances de Charles (remarié, cocu, dominé) que celles d'Emma (mariée à un veuf, adultère et dominatrice). Ce couple "sur-déviant" est donc irrécupérable : il est promis à un lancinant et fatal charivari [...]. » *Ibid.*, p. 74.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 177.

perpétuel¹⁰⁴. » Or, sachant que, comme le démontre l'analyse de Privat, Flaubert construit « un tissu verbal où savoir folklorique cohérent et dispositif romanesque pertinent se croisent jusqu'à se confondre¹⁰⁵ », on ne s'étonnera pas de voir la personne d'Emma, si expansive, se confondre avec la figure carnavalesque de Mardi-Gras, autre nom du mannequin Carnaval que le rituel préconise de juger puis de condamner à mort pour comportement licencieux. « Au procès de Carnaval, détaille Privat, on fustige les "mauvais ménages" et on exalte la "concorde conjugale"¹⁰⁶ », et la sentence de mort est prononcée afin que le mannequin expie les fautes des contrevenants aux bonnes mœurs qu'il représente. Souvent le jugement de Carnaval s'accompagne d'un charivari, révèle Privat, coutume que le texte flaubertien reproduit :

Cela commence par la « vibration métallique assourdissante » qu'une charrette pleine de longs rubans de fer jette contre le mur de la maison où Emma essaye de retrouver quelque force après le bal endiablé de la mi-carême. Cela continue avec l'insupportable ronflement du tour de Binet et le grincement de la barrière, chez la mère Rolet, bien qu'Emma se bouche les oreilles; cela se poursuit alors avec l'éclat de la voix des chiens de Rodolphe et « l'assourdissante musique » qui emplit ses artères quand elle quitte pour la dernière fois l'impassible château; cela se précipite et se multiplie pendant l'agonie même : Emma pousse des cris aigus, ses dents claquent, un hurlement sourd lui échappe¹⁰⁷.

Il conviendrait donc de « lire la mort de Mme Bovary comme la métaphore réaliste d'un Jugement de carnaval charivarique et de ses funestes conséquences¹⁰⁸. » S'il démontre « combien la mort d'Emma est l'affaire du village¹⁰⁹ », un tel point de vue souligne l'importance des *bruits* – de toute sorte – dans le tragique destin du protagoniste et invite à examiner les sonorités dans l'œuvre, comme le fait Damien Dauge, lequel suppose à Emma un *empoisonnement musical* (analogue à l'intoxication par les livres) :

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰⁷ *Ibid.* Privat cite ou renvoie successivement à Gustave Flaubert (MB 591, 604, 606, 607, 611 et 614).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 173.

L'ouïe et le cœur, négligés lors de l'extrême-onction, semblent désigner un coupable jusqu'alors insoupçonné dans l'empoisonnement d'Emma : la musique sentimentale. L'absence de tout soupçon à l'encontre de celle-ci, y compris dans l'éducation des jeunes filles, incite précisément à l'incriminer. Si, pour guérir ses maux nerveux, « il fut résolu que l'on empêcherait Emma de lire des romans », jamais on ne lui interdit d'écouter ou de jouer de la musique. À l'inverse, Charles se démène afin que son épouse reprenne le piano ; et quant à l'opéra, il juge sur les conseils d'Homais « cette récréation lui devoir être profitable ». En d'autres termes, Emma paie de sa vie le préjugé selon lequel la musique est non seulement « moins dangereuse pour les mœurs que la littérature », mais en outre un bon moyen d'adoucir celles-ci. Le *poison musical* que constitue l'alchimie mortelle des mélodies et des sentiments apparaît d'autant plus efficace qu'il n'est pas reconnu comme tel : pire, ce puissant pathogène possède au contraire une place de choix parmi les curatifs reconnus dans la pharmacopée d'Homais¹¹⁰.

Ayant donc remarqué qu'« Emma reconnaît l'Aveugle grâce à l'unique sens, l'ouïe, et au seul organe, le cœur, dont le prêtre n'a pas absous les péchés », Dauge préconise de lire la venue du mendiant à Yonville comme permettant à l'héroïne de prendre conscience de ses torts : le chanteur aurait pour rôle « de faire entendre à Emma la laideur et même le danger de l'amour chanté¹¹¹. » C'est peut-être moins l'arsenic que la conscience de soi qui tue Emma. De fait, son esprit critique ne cesse de se développer au cours du récit. Trop souvent, on oublie que ses goûts littéraires s'affinent avec le temps, qu'elle finit par lire « des livres extravagants où il y [a] des tableaux orgiaques avec des situations sanglantes » (MB 588); que, déjà à l'opéra, elle reconnaît « la petitesse des passions que l'art exag[ère] » et dénigre « cette reproduction de ses douleurs » pour ce qu'elle est : « une fantaisie plastique bonne à abuser les yeux » (MB 531). Et ainsi de suite. Paradoxalement, un tel épanouissement de la faculté de juger des gens et des choses se rattache à l'aggravation progressive du bovarysme, car, comme l'explique Georges Palante, l'aptitude « à se concevoir et à se vouloir *autre*, c'est-à-dire se dédoubler », se ramène au fond à « l'illusion mère d'où sortiront toutes les autres » : celle, platonicienne, du « dédoublement en sujet et en objet¹¹² ». Par la chanson de Nanette, avatar grivois d'elle-même, qui lui entre dans

¹¹⁰ Damien Dauge, « Mélodie et sentiments : l'empoisonnement musical d'Emma Bovary », *Revue Flaubert : Madame Bovary, encore*, no 8 (2008), n. p. En ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=78>. Dauge cite Gustave Flaubert successivement (MB 440, 526, 524).

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Georges Palante, « Le Bovarysme : une moderne philosophie de l'illusion », *loc. cit.*, p. 13

les oreilles et dans le cœur, Emma, héroïne de roman, est confrontée à une image dégradée de sa propre personne; apprentissage brutal, vécu sur le mode du dédoublement – Dauge parle de « défibrillation¹¹³ » –, qui constitue une expérience autolytique pour celle dont le narcissisme n'a jamais vu de soi qu'une image réifiée.

Partant du fait que l'histoire de la jeune femme est entièrement encapsulée dans celle de son époux, Alan Raitt montre plutôt comment Charles emmène Emma dans un monde qui la suffoque et dont elle ne peut sortir, sauf par la mort – un monde tout en symétries qui prend la forme d'une pyramide, un tombeau autrement dit¹¹⁴. À quoi on rétorquera que, si le nom qui orne la couverture du livre n'est paradoxalement pas tout à fait celui de l'héroïne éponyme (mais celui du mari : Bovary), cela ne suffit pas à faire de Charles le bourreau d'Emma; c'est prêter trop de pouvoir et de responsabilité à ce pauvre médecin de campagne, lequel a reçu sa deuxième épouse en échange de ses bons soins auprès du père Rouault bien plus qu'il n'est allé la quérir aux Berthaux, comme le souligne avec perspicacité Hans Färnlöf : « Le père Rouault marie sa fille faute de mieux, et il additionne les raisons suffisantes (notamment d'ordre pécuniaire) qui doivent compenser les côtés faibles du futur gendre¹¹⁵. » Jonathan Culler, quant à lui, évoque la déception systématique des attentes de l'héroïne par le « hasard » de la fiction flaubertienne et en déduit que c'est

¹¹³ Damien Dauge, *loc. cit.* Dauge lie cet éveil de conscience au concept de *reprise* de Kierkegaard.

¹¹⁴ « *Emma's life-story [is] wholly enclosed within that of Charles. Charles stands for everything that stifles and ultimately crushes Emma: dullness, stupidity, lack of imagination. And we see her being introduced into this world of his and, little by little, suffocated by it. There is no escape. [...] By this device, Flaubert adumbrates the sense of inevitability, of fatality that hangs over the novel and that is inherent in its being entitled Madame Bovary rather than, say, Emma Rouault.* » Alan Raitt, « Emma Bovary's Pyramid », *French Studies*, col. 55, no 1 (janvier 2001), p. 40-41. Raitt ajoute que l'effet pyramidal dû à la structure symétrique du roman flaubertien dote l'œuvre d'une efficacité symbolique qui dépasse tout souci esthétique qu'on puisse prêter à l'auteur : « *the pyramidal symmetries of Madame Bovary are far from being gratuitous aesthetic devices. On the contrary, they are intimately related to the thematic material of the novel, to the feelings of claustrophobia, of entrapment which pervade it. Flaubert has seen to it that the reader is made to share Emma's sense of being confined in an inimical world from which the only escape is in death.* » *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁵ Hans Färnlöf, *loc. cit.*, p. 139. « Charles ne déclare jamais son amour à Emma, rappelle encore Färnlöf, c'est le père qui lui propose sa fille en mariage. » *Ibid.* Ceci étant dit, Jean-Marie Privat a éloquentement montré que les convenances paysannes jouent pour beaucoup dans la timidité de Charles au moment de faire sa cour. Voir *op. cit.*, p. 56.

précisément ce genre d'ironie qui tue l'héroïne : « *Emma is fated to be destroyed by the irony of Flaubert's prose*¹¹⁶. » C'est déplacer sensiblement le lieu du débat vers la question du style, tout en restant dans l'étude des chocs entre le protagoniste et son milieu.

D'autres ont poussé plus loin. Dans son article « La mise à mort d'Emma Bovary », Jacques Rancière concède dans un premier temps la dimension sociologique du décès de l'héroïne de Flaubert. Emma serait selon lui « l'incarnation effrayante » de l'« appétit "démocratique"¹¹⁷ », nom qu'il donne au déferlement des désirs – « la bousculade des ambitions et des appétits¹¹⁸ », disait Zola – résultant de la nouvelle mobilité sociale et spirituelle que connaît le XIX^e siècle :

La société était devenue, disait-on, un tumulte incessant de pensées et de désirs, d'appétits et de frustrations. Jadis, quand la monarchie, l'aristocratie et la religion structuraient le corps social, il existait une hiérarchie claire et stable qui mettait chaque groupe et chaque individu à la place qui leur convenait. Cet ordre leur assurait un sol ferme et des horizons limités, deux biens qui sont la condition de tous les autres, surtout pour les petites gens. Malheureusement il avait été ruiné par la Révolution française d'abord, par l'industrialisme ensuite, et enfin par les nouveaux médias – il y en a à tout âge, et ceux de l'époque consistaient en ces journaux, livres à bas prix et lithographies qui mettaient tous les mots et toutes les images, tous les rêves et toutes les aspirations à la disposition de n'importe qui. En conséquence la société moderne n'était qu'une mêlée d'individus libres et égaux entraînés tous ensemble dans un tourbillon sans relâche, à la recherche d'une excitation qui n'était que l'intériorisation pour chacun de l'agitation sans but ni trêve qui tourmentait le corps social tout entier¹¹⁹.

¹¹⁶ Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, Londres, Elek Books; Ithaca, Cornell University Press, 1974, p. 144.

¹¹⁷ Jacques Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary : littérature, démocratie et médecine », dans *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 63.

¹¹⁸ Il s'agit d'un bout de phrase désormais familier que Zola avait consigné parmi ses « Notes générales sur la marche de l'œuvre », notes manuscrites datant de 1868-69, alors que le romancier préparait la saga des *Rougon-Macquart*. Le développement vaut d'être cité extensivement : « La caractéristique du mouvement moderne est la bousculade de toutes les ambitions, l'élan démocratique, l'avènement de toutes les classes (de là la familiarité des pères et des fils, le mélange et le côtoiement de tous les individus). Mon roman eût été impossible avant 89. Je le base donc sur une vérité du temps : la bousculade des ambitions et des appétits. J'étudie les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne, faisant des efforts surhumains, n'arrivant pas à cause de sa propre nature et des influences, touchant au succès pour retomber, finissant pas produire de véritables monstruosité morales (le prêtre, le meurtrier, l'artiste). Le moment est trouble. C'est le trouble du moment que je peins. » Émile Zola, « Notes générales sur la marche de l'œuvre », dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. V, p. 1738-1739.

¹¹⁹ Jacques Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary », loc. cit., p. 62.

Voilà pourquoi, selon Rancière, Flaubert, écrivain réactionnaire, et avec lui ses lecteurs contemporains avaient toutes les raisons de mettre Mme Bovary à mort. On opposera cependant à cette analyse trois nuances pointilleuses, mais importantes. Premièrement, le même constat, très exactement, pourrait avoir été émis à propos de presque tous les personnages suicidaires de la littérature nés après Emma. De plus, alors que Werther butait contre la Loi et contre des mœurs figées qui l'empêchaient d'aimer librement une femme mariée, les protagonistes de la seconde moitié du XIX^e siècle ne connaissent pas de telles balises à leurs élans – d'ailleurs tout Yonville a beau connaître ou deviner les escapades extraconjugales d'Emma, personne ne lève le petit doigt pour l'empêcher, tout au plus suscitent-elles un commérage passionné : « On devrait fouetter ces femmes-là ! dit madame Tuvache. » (MB 605.) « [N]othing comes of her sallies », souligne avec raison Jacqueline Merriam Paskow, « for no one does anything about these provocations. »¹²⁰ Les suicidaires du second XIX^e siècle ne souffrent pas d'une sanction sociale pour outrage aux balises communes, ils pâtiennent plutôt d'une désorientation causée précisément par le manque de balises. Emma en est sans doute la première victime. Troisièmement, s'il s'agit de « mettre à mort » un personnage qui gêne la société parce qu'il en représente la tendance et le remuement, pourquoi faut-il qu'il se tue lui-même ? Pourquoi ne pas tuer Emma par accident¹²¹ ? Une balle perdue du capitaine Binet (toujours à l'affût avec son fusil) eût fait l'affaire. Ou, mieux encore, Flaubert aurait pu la faire périr aux mains du corps social qu'elle mine de l'intérieur, c'est-à-dire la livrer à la vindicte publique pour qu'on la fouette, comme le veut madame Tuvache. De toute façon, ces questions sociologiques, centrales dans *Madame Bovary*, ne semblent pas déterminantes dans le sort réservé à l'héroïne, si l'on se fie à Rancière. Bien plus grave, et plus décisif, serait « le tort fait par Emma à la littérature »¹²², outrage qui à lui seul forcerait

¹²⁰ Jacqueline Merriam Paskow, *loc. cit.*, p. 325.

¹²¹ Ce sera la version officielle, publiée dans le *Fanal* de Rouen grâce à l'intercession d'Homais. Nous y reviendrons.

¹²² Jacques Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary », *loc. cit.*, p. 64.

Flaubert, « ce malade de littérature¹²³ » écrivait Bourget, à la condamner. De quoi est-elle coupable? La réponse est simple, estime Rancière : « elle veut identifier la littérature à la vie, et, pour cela, elle rend toute source d'excitation équivalente à toute autre¹²⁴. » Par ce processus, elle démocratise les stimuli. Parler de « contemplation », d'élévation d'âme et d'« idées d'infini, d'idéal », user de littérature pour séduire un clerc de notaire, c'est souiller l'art (MB 399). Faire « des courses dans la capitale » par la seule promenade « du bout de son doigt » (MB 377), sur une carte qu'on vient de se procurer... nul doute, c'est niveler par le bas. Mais cela rappelle la poétique mise de l'avant par l'auteur, lequel « brouille la distinction entre le monde de l'art et celui de la vie prosaïque en rendant tout sujet équivalent à un autre¹²⁵. » Or, souligne Rancière, aux yeux de l'écrivain moderne, il ne revient pas aux hommes (ni aux personnages) d'esthétiser la vie, mais à la littérature : « C'est de cette guerre de l'art contre l'«esthétisme» que Flaubert est le précurseur. Pour la gagner, il ne suffit pas que l'artiste punisse ses personnages. Il lui faut aussi montrer la bonne manière de réaliser ce qu'ils ont contrefait, l'indistinction de l'art et de la vie¹²⁶. » Le délit d'Emma tiendrait à ce qu'elle effectue mal ce que réussit magistralement Flaubert.

Remarquant que le blanc recouvre les mêmes significations, suscite la même fascination et déploie le même système symbolique dans *Madame Bovary* que le bleu (dont le fonctionnement a été étudié par Stirling Haig¹²⁷), Michel Bernard démontre le rôle tout aussi équivoque joué par cette couleur ici moins virginale qu'édulcorante – il faut songer combien le sucre en poudre à la Vaubyessard fait d'effet sur Emma :

¹²³ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Gustave Flaubert », *loc. cit.*, p. 895.

¹²⁴ Jacques Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary », *loc. cit.*, p. 64.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁷ « *Blue is not a matter of pigmentation but of poesy: it is the color of reverie and fantasy* », signale Haig, renvoyant à la tradition de la littérature bleue: poésie fleur bleue, contes bleus, histoires de gens au sang bleu, etc. – qui peuvent donner le blues au lecteur, c'est-à-dire des bleus à l'âme (ou des vagues). Stirling Haig, *op. cit.*, p. 89. Voici comment : « *Here blue, as everywhere in Madame Bovary, is an exorcising color and a sublimation of flat reality; it renders hope for suavités, offers intimations of the fabulous. Its promises, as everyone knows, are false ones.* » *Ibid.*, p. 86.

« Le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs. » (MB 370.)

Bernard commente la phrase en ces termes :

Chacun son remède au dégoût de la vie. Le sucre édulcore toute amertume [...]. Discrètement mais fermement, tout au long du roman, le sucre guide vers la mort.

[...]

Il y a tout le drame d'Emma dans cette image contrastée du sucre, doux poison et piège engluant. Et dans sa blancheur. Si elle accorde autant d'importance à la blancheur du sucre, c'est que le blanc est sa couleur¹²⁸.

Bernard a raison de relever dans la phrase de Flaubert, et partout dans *Madame Bovary*, l'équivalence entre blancheur et finesse « [c]omme signes de raffinement¹²⁹ »; il néglige cependant d'observer que le sème mortifère du luxe blanc reluit subrepticement à la surface du texte, par le phrasé de Flaubert qui emploie la forme adjectivale masculine *fin* pour parler de la *finesse* du produit. À l'adjectif désignant le raffinement se superpose le substantif désignant l'achoppement, la mort, la *fin*. Tant blanche que bleue, celle-ci ne pouvait se trouver « ailleurs » pour Emma que dans un « bocal bleu » contenant une « poudre blanche » qu'on avale « presque dans la sérénité d'un devoir accompli » (MB 613)¹³⁰. C'est bien ce qu'Yvan Leclerc a signalé par une simple remarque entre parenthèses, aujourd'hui fameuse :

Voyez Emma : elle meurt empoisonnée. Elle a avalé de l'arsenic, soit. Mais cet « affreux goût d'encre » dans la bouche au moment de l'agonie, ce « flot de liquides noirs » qu'elle vomit, n'est-ce pas plutôt qu'elle rend à l'heure de sa mort toute l'encre des romans qu'elle a bue? [...] Bref, la lectrice meurt d'un long empoisonnement à l'arsenic romanesque (l'arsenic de Homais se trouve dans un bocal *bleu*, couleur de roman). Madame Bovary mère avait bien prévenu son fils : les libraires et les loueurs de livres font un « métier d'empoisonneur ». Et Homais sait faire la différence entre les produits médicamenteux ou livresques bénéfiques et

¹²⁸ Michel Bernard, « *Madame Bovary* ou le danger des sucreries », *Romantisme : Orphée*, vol. 29, no 103 (1999), p. 43. « Naufragée de la vie conjugale et sociale, résume Bernard, Emma guette l'événement qui mettra fin à son ennui, qu'il soit mariage campagnard, adultère mesquin ou suicide tragique. Mais toujours en blanc. » *Ibid.*, p. 45.

¹²⁹ « [L]e mot *fin* apparaît presque systématiquement dans des contextes où nous avons déjà trouvé le mot blanc », constate Bernard, qui conclut : « Comme signes de raffinement, blancheur et finesse sont redondants. » *Ibid.*

¹³⁰ On peut évidemment reporter sur cet usage-ci de l'adverbe *presque* les observations que nous donnions plus tôt sur son apparition à la page précédente : l'héroïsme du sacrifice peut s'accompagner d'une certaine joie, mais plus souvent qu'autrement la vulgate chevaleresque ne lui accorde que le pouvoir de conférer rien de plus que le sentiment du devoir accompli.

ceux qui sont nocifs : « Il y a la mauvaise littérature comme il y a la mauvaise pharmacie » : celle qui soigne et celle qui tue¹³¹.

Poussant plus loin l'idée de Leclerc, nous pourrions dire que le contenant bleu au contenu blanc vaut pour un livre. Décacheté, celui-ci déploie une blancheur éclatante et invitante, qui fascine d'autant plus qu'elle émerge d'« une bouteille, en verre bleu » où Homais, écrivain à son heure, a inscrit « *Dangereux!* » (MB 551) : il suffit de remplacer le verre bleu par du carton bleu – apparemment le « cartonnage rose » recèle un « style douceâtre » (MB 521), jugé inoffensif¹³² –, et on se trouve devant l'un de ces livres à pages blanches et couverture de couleur avec inscriptions exclamatives, « quelque roman » qu'on cache « dans les poches de son tablier » et dont on « aval[e] de longs chapitres » (MB 358). Ces dernières citations sont tirées du passage où Flaubert décrit les habitudes d'une vieille fille qu'Emma a connue dans sa jeunesse, au couvent; mais Charles démontre la même voracité quand, après le suicide, il découvre les lettres de Léon : « Il dévora jusqu'à la dernière » (MB 643). Et, avant lui, Emma (s'étant abonnée à des revues de femmes) ingérait des sommes considérables : « Elle dévorait, sans en rien passer, tous les comptes-rendus de premières représentations, de courses et de soirées, s'intéressa[nt] au début d'une chanteuse, à l'ouverture d'un magasin. » (MB 378.) Tout se passe comme si cette habitude d'engloutir des pages et des pages était, en même temps qu'une compulsion de connaissance, une maladie contagieuse – une corruption – léguée d'un lecteur à l'autre. « À table même, elle apportait son livre, et elle tournait les feuillets, pendant que Charles mangeait en lui parlant » (MB 378) : dans *Madame Bovary* on lit comme on mange, *littéralement*.

¹³¹ Yvan Leclerc, *op. cit.*, p. 93-94. Leclerc cite Gustave Flaubert (MB 613, 628, 440 et 524).

¹³² Quand l'abbé Bournisien se met en tête de trouver à Emma des lectures chrétiennes et convenables, il mande M. Boulard, libraire de Monseigneur : « C'étaient de petits manuels par demandes et par réponses, des pamphlets d'un ton rogue dans la manière de M. de Maistre, et des espèces de romans à cartonnage rose et à style douceâtre, fabriqués par des séminaristes troubadours ou des bas bleus repentis. » (MB 521.)

Cependant, « mang[er] à même » la blancheur sucrée et raffinée que ce contenant bleu recèle, c'est s'engager à se réveiller en sursaut avec « [u]ne saveur âcre » dans la bouche (*MB* 613); c'est se soumettre à des spasmes mandibulaires incontrôlables, « ouvr[ir] continuellement les mâchoires » et claquer des dents (*MB* 614), comme si on mâchait frénétiquement quelque pâte à papier (écho à Charles ruminant son bonheur¹³³); c'est accepter de « port[er] sur sa langue quelque chose de très lourd » (*MB* 614); c'est « deven[ir] plus pâle que le drap » et avoir la « figure bleuâtre » à la fois (*MB* 614); c'est se taire et laisser parler ses écrits (*MB* 615); c'est répondre de ceux-ci de façon évasive, quoique ferme et définitive (« Il le fallait, mon ami », *MB* 615); c'est risquer de passer pour un monstre auprès des âmes innocentes ou pour un gros méchant loup auprès des enfants (« Oh! comme tu as de grands yeux, maman! comme tu es pâle! comme tu sues », *MB* 617); c'est tirer la langue et rouler des yeux devant tous ceux qui nous insupportent (*MB* 622); c'est vomir tout son fiel posthumément (*MB* 622) et laisser une impression durable sur ses admirateurs, si âpre qu'on se soit montré envers eux (*MB* 638). C'est écrire façon Flaubert : absorber le blanc sucré des pages et le recracher en amertume noire.

Si on sait qu'Emma est « de tempérament plus sentimentale qu'artiste » (*MB* 358), Ross Chambers, étudiant le passage où Emma et Rodolphe, au cours de leur promenade à cheval, s'arrêtent en haut d'une côte pour observer Yonville et les environs, a démontré à quel point le regard de l'héroïne sait enchanter le monde par l'observation distanciée et participative – pouvoir démiurgique phénoménal :

Sous le regard d'Emma, le brouillard transforme les alentours d'Yonville en paysage lacustre. En même temps, la petitesse du village est soulignée par la distance, même si l'héroïne reconnaît encore sa maison. Cette petitesse est réelle, mais elle est aussi subjective, de même que des conditions météorologiques objectives contribuent au travail de l'imagination, que le texte signale en indiquant la métaphoricité de la vision (« saillaient comme des rochers... *figuraient* des grèves... »). Emma, sans quitter le familier, est arrivée à

¹³³ La citation est célèbre : « l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent. » (*MB* 356.)

créer autour d'elle quelque chose qui l'éloigne du village où elle est enfermée et la rapproche de ce qu'elle aime le plus : la mer¹³⁴.

On sait aussi qu'elle a un certain don pour l'écriture; déjà à Tostes, elle demandait des comptes aux malades de son mari « dans des lettres bien tournées qui ne sentaient pas la facture. » (MB 363.) Question de style. Cela n'en fait pas une grande écrivaine, et ce qu'elle *rend* n'approche point l'absolu de Flaubert : « *Qu'on n'accuse personne...* » (MB 615). N'empêche, c'est tout de même plus raide et plus subtil que ce que donne à lire ce décoré d'apothicaire : « Hier, dans la côte du Bois-Guillaume, un cheval ombrageux... » (MB 640). Son suicide la consacre à tout le moins comme une écrivaine qu'on relit par deux fois, parlez-en à Charles. On pourra aussi songer aux contrastes qui existent entre Emma et une héroïne comme Corinne, dans le roman du même nom donné par Mme de Staël en 1807¹³⁵. Enfin, on conviendra avec Ross Chambers qu'une lettre de suicide est un acte d'écriture singulièrement fort, apte à exiger impérieusement d'autrui une attention et une empathie qui ont pu manquer :

¹³⁴ Ross Chambers, *Mélancolie et opposition : Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987, p. 201. Chambers cite et souligne le texte de Gustave Flaubert (MB 470).

¹³⁵ *Corinne ou l'Italie* a pour héroïne éponyme une femme d'exception, écrivaine douée, personnalité forte, prompte à l'emportement et toute dévouée à la passion, qui tombe victime d'un poison bien vague et bien long à agir (fatalement) : l'amour. Perpétuellement malade, elle passe des huitaines et des quinzaines affaiblie ou alitée, souffre mille maux et n'en démord pas. Qu'elle visite l'Italie ou l'Écosse, elle reste, jusqu'au bout, jusqu'à la mort, fidèle à son sentiment pour Oswald (lequel entre temps a épousé une femme ordinaire, Lucille); elle se laisse dépérir plutôt que de renoncer, ce qui serait se renier. « J'ai vécu pour aimer », déclare-t-elle mourante. Mme de Staël (Anne-Louise Germaine), *Corinne ou l'Italie*, texte établi, présenté et annoté par Simone Balayé, dans *Œuvres complètes*. Paris : Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », no 41, 2000, série II (Œuvres littéraires), tome III, p. 526. Il n'est pas sans intérêt de citer, à titre comparatif, quelques lignes du « dernier chant de Corinne », ultime poème qui vaut pour lettre d'adieu au monde : « Quand les desseins de la Providence sont accomplis sur nous, une musique intérieure nous prépare à l'arrivée de l'ange de la mort. Il n'a rien d'effrayant, rien de terrible; il porte des ailes blanches, bien qu'il marche entouré de la nuit; mais avant sa venue, mille présages l'annoncent. / [...] / Espérance, jeunesse, émotions du cœur, c'en est donc fait. Loin de moi des regrets trompeurs : si j'obtiens encore quelques larmes, si je me crois encore aimée, c'est parce que je vais disparaître; mais si je ressaisissais la vie, elle retournerait bientôt contre moi tous ses poignards. / [...] Des sentiments, des pensées peut-être nobles, peut-être fécondes, s'éteignent avec moi, et, de toutes les facultés de l'âme que je tiens de la nature, celle de souffrir est la seule que j'aie exercée tout entière. / N'importe, obéissons. Le grand mystère de la mort, quel qu'il soit, doit donner du calme. Vous m'en répondez, tombeaux silencieux; vous m'en répondez, divinité bienfaisante! [...] Vous décidez pour moi : mon sort en vaudra mieux. » *Ibid.*, p. 524-525.

A suicide note, in at least one respect, is a hopeful document. It expects to be given a reading, and one that amounts to much more than casual scrutiny. There is, of course, a price to be paid for the acquisition of such an intensified text-reader relationship, and it is a high one: the physical death of the subject. But the hoped-for reward is proportionately great: if we assume that a suicide is a victim of social alienation (and thus of a metaphorical murder), if furthermore the alienation manifests itself particularly as a problem of communication, then what is potentially achieved by the suicide note and the careful attention accorded it by its readership, is a disalienation¹³⁶.

Chambers argue que, sous cet angle, la lettre ultime s'avère paradigmatique de l'habilité de l'écrit à affecter, voire transformer son destinataire par la lecture¹³⁷; on comprend qu'Emma l'incomprise ait fait le choix d'un tel écrit.

Voir en Mme Bovary une écrivaine s'accorde avec l'interprétation qu'a donnée d'elle Françoise Gaillard en commentant l'article « La mise à mort d'Emma Bovary » de Rancière, dans la mesure où Gaillard considère le suicide comme l'unique moment véritablement réussi pour Emma : « La cruauté de Flaubert, qui décidément en veut à son héroïne de s'être trompée de régime d'écriture, c'est d'avoir fait de son suicide le seul événement qui corresponde à l'idée que celle-ci s'était faite d'un événement¹³⁸. » Certes, cet événement entre tous, celui qui tire la jeune femme définitivement de son ennui; celui qui ne cesse de lui fournir des rebondissements, des émotions fortes, des effusions de toute sorte, du *littéraire* en tous genres¹³⁹; celui enfin qui s'étire le plus longuement en termes de pages (plus que la noce, plus que le bal de la Vaubyessard, plus que la chevauchée avec Rodolphe, plus que la soirée à l'opéra de Rouen, plus que la promenade en fiacre avec Léon) n'est pas absolument

¹³⁶ Ross Chambers, « On the Suicidal Style in Modern Literature », *loc. cit.*, p. 9.

¹³⁷ « *The suicide note, in this respect, is paradigmatic of the ability of discourse to change its addressee, and specifically of the power of text to change its addressee through the process of reading* », souligne Chambers. *Ibid.*, p. 10.

¹³⁸ Françoise Gaillard, « Qui a tué Madame Bovary? », *loc. cit.*, vers 30 min.

¹³⁹ On dénombre : une fable (esquissée par le motif du petit chaperon rouge), une intrigue policière (évoquée par la lettre de suicide incomplète), une bribe de roman balzacien (par le stratagème de l'agonie interminable qui permet de faire le bilan de l'action), quelques couplets grivois (chantés par l'Aveugle, MB 623) et même, pendant la veillée funèbre, une discussion pseudo-philosophique à la Rousseau (avec le dialogue de sourds auquel se livrent Bournisien et Homais, MB 626-631). Sur la question précise de l'agonie dans la littérature réaliste, voir Max Milner, « L'agonie », dans Robert Mahieu et Franc Shueregen (dir.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, coll. « Bicentenaire », 1998, p. 67-75.

exempt de désillusion (rappelons la lenteur du poison). Mais il reste le seul moyen qu'elle ait trouvé de recréer l'état de grâce qu'elle avait connu à la Vaubyessard (résultat fortuit d'une série de circonstances heureuses), celui de coïncider avec l'image qu'on a de soi. Rancière explique :

Elle ne prend pas la littérature pour la vie. Elle exige positivement une vie et une littérature qui puissent se fondre en une seule réalité. Ce qui définit son personnage, c'est le refus de séparer deux sortes de jouissances : la jouissance matérielle des biens et des plaisirs matériels, et la jouissance spirituelle de la littérature, de l'art et des grands idéaux. Flaubert caractérise son attitude par deux traits. Il la dit *sentimentale*, et il [la] dit aussi d'esprit *positif*, soucieuse de retirer de toute chose une sorte de profit personnel. Malgré les apparences, il n'y a pas de contradiction entre les deux traits. Le caractère sentimental demande aux plaisirs idéaux de la littérature et de l'art d'être des plaisirs concrets¹⁴⁰.

Voilà pourquoi Emma « rêv[e] bahuts » (MB 359) à la lecture de Walter Scott. Elle est victime de son trop-plein de positivité, parce qu'elle exige de retrouver hors des livres l'émotion qu'elle a trouvée dans les livres. Elle cherche à concrétiser son expérience de lecture en fétichisant certains contenus choisis qu'elle a retenus – souvent, il s'agit d'objets bourgeois, de simples biens matériels dont la valeur ajoutée est tout au plus littéraire (celle-ci n'est pas en tout cas dans leur consommation, quel que soit le prix). Mais cela prend aussi la forme d'un désir de tester les connaissances acquises par la lecture, c'est-à-dire expérimenter une vie romanesque (dont le goût, discutable, reste très convenu, au demeurant) :

Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. (MB 359.)

Vouloir vivre comme une châtelaine, c'est-à-dire comme un personnage, elle ne le peut que si le hasard lui tend la main, et il ne la tend pas souvent ni très longtemps. Elle a eu beau tout tenter, n'a rien négligé, y a mis toute son énergie... elle n'a réussi à arracher que des bribes d'infini au réel (par l'amour, par l'adultère, par la dépense). Or, commente Françoise Gaillard, « l'esprit positif de Mme Bovary ne peut se

¹⁴⁰ Jacques Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary », *loc. cit.*, p. 61-62.

satisfaire longtemps de jouissances sans contenu¹⁴¹ »; et, du reste, le processus d'acquisition (de biens ou d'amants) est « l'antonyme de la plénitude, puisqu'il décèle un manque à combler¹⁴² », comme le notait Gaillard déjà dans un article antérieur. Mais mourir comme un personnage, expérimenter ce que le poète romantique incompris a connu, autrement dit « vivre une vraie histoire¹⁴³ », comme le dit Françoise Gaillard, est à la portée de chacun. Suffit, pour Emma en tout cas, de se tuer pour vivre une histoire qui se signale nettement comme telle et qui se manifeste avec l'intensité propre aux histoires qu'on considère comme des *histoires*. Cela ne fait pas de nous un artiste ni un écrivain, selon Rancière. Quoique Flaubert la dote de l'étoffe de l'artiste, Emma est loin du compte, insiste-t-il :

La bonne manière, la manière artistique de traiter l'indistinction consiste à la mettre dans le livre seul, dans le livre en tant que livre. La mauvaise manière, la manière du personnage, consiste à la mettre dans la vie réelle. C'est ainsi que la voie du personnage se sépare de celle de l'artiste. Et c'est en cela que consiste l'esprit « positif » d'Emma : elle traite l'art comme une chose positive¹⁴⁴.

Si, pour Rancière, nul ne peut associer Emma à l'écriture, c'est parce qu'il fonde sa réflexion sur un oubli volontaire (annoncé d'emblée par le titre polémique de son article) : il refuse de considérer qu'il s'agit d'un suicide, c'est-à-dire une mise à mort délibérée de soi; il traite la mort d'Emma comme une condamnation par autrui. Impossible dans une telle logique de concevoir l'héroïne en écrivaine de son destin. Gaillard se montre moins radicale : l'héroïne de Flaubert se tromperait simplement de régime d'écriture. C'est que Gaillard distingue le geste d'écriture d'Emma de celui de son auteur. Esthétiser la vie prosaïque serait, selon Rancière, le forfait impardonnable de l'héroïne flaubertienne : « Telle est l'erreur d'Emma, sa faute contre l'art. Nous pouvons lui donner un nom : esthétisation de la vie quotidienne¹⁴⁵. » Mais Gaillard

¹⁴¹ François Gaillard, « Qui a tué Madame Bovary? » *loc. cit.*, vers 36 min 30 sec.

¹⁴² *Idem*, « Quelques notes pour une lecture idéologique de *Madame Bovary* », *Revue des Sciences humaines*, no 151 (juillet-septembre 1973), p. 467. « Paradoxalement, c'est par l'achat de signes (tenant lieu) qu'Emma tente de réaliser le rêve », ajoutait Gaillard. *Ibid.*

¹⁴³ *Idem*, « Qui a tué Madame Bovary? », *loc. cit.*, vers 27-28 min.

¹⁴⁴ Jacques Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary », *loc. cit.*, p. 67.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

souligne qu'élever l'expérience prosaïque à hauteur de l'art – car voilà la pratique de Flaubert (hisser la banale histoire de cette épouse de médecin provincial au statut de chef-d'œuvre) – n'est pas du tout la même chose qu'abaisser l'art « en le faisant entrer dans sa vie prosaïque¹⁴⁶ ». C'est le geste inverse.

Il se trouve même des analystes de *Madame Bovary* qui, devant l'énigme du suicide de l'héroïne, avancent plus d'une explication à la fois. Ainsi, François Jost trouve dérisoire la ruine d'Emma aux mains du commerçant Lheureux, le bien nommé, et « [q]uant à la motivation réelle, tranche-t-il, elle est à chercher sur le plan psychologique¹⁴⁷ », puisque la « cause réelle de son suicide » ressortirait à son « désenchantement¹⁴⁸ ». À peine quelques pages plus loin il est tout aussi catégorique en faisant de la mort volontaire d'Emma le résultat direct du romantisme, puis de l'amour frustré, coup sur coup. La conclusion de son article vaut d'être citée longuement, car elle a le mérite de confronter (à gros traits) *Madame Bovary* aux *Souffrances du jeune Werther*, deux grands classiques du suicide :

Des deux romans que l'on vient de passer en revue, l'un se place au début, l'autre à la fin de l'ère romantique. Dans les deux œuvres, le romantisme tue. Le premier suicide, admirable; le second, lamentable. [...] Pour Goethe, la mort volontaire est une libération, pour Flaubert, une destruction. Avant le coup de feu fatal, Werther écrit à Lotte des paroles d'éternelle réconciliation; chez Flaubert, malgré les saintes huiles, c'est le départ pour le néant : rien ne reste, pas une lueur d'espoir, ni surtout le sentiment d'avoir, sur cette terre, accompli une tâche. La fille Berthe, pour gagner sa vie, va travailler dans une filature de coton. Sa destinée sera quelconque. Et pourtant, Emma est bien plus près de Werther qu'une première lecture de leur histoire ne permettrait de soupçonner. Tous deux éprouvent profondément le besoin d'aimer et pour tous deux l'amour – de qualité inégale de part et d'autre – garde une valeur absolue. Emma se tue parce qu'elle ne trouve pas l'objet de son amour; Werther, parce que cet objet se dérobe. Toutes les tragédies centrées sur l'amour se rejoignent¹⁴⁹.

¹⁴⁶ « Qui a tué Madame Bovary? » *loc. cit.*, vers 45 min.

¹⁴⁷ Pour référence, voici la citation complète : « une conversation avec Charles aurait résolu, temporairement, le problème. La motivation matérielle, immédiate est d'une faiblesse extrême. Quant à la motivation réelle, elle est à chercher sur le plan psychologique. » François Jost, « Littérature et suicide : de *Werther* à *Madame Bovary* », *loc. cit.*, p. 189.

¹⁴⁸ « Tout le roman est rempli de mots et d'épisodes marquant le désenchantement d'Emma, cause réelle de son suicide. » *Ibid.*, p. 192.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 196.

Désillusion, romantisme, amour impossible... On ne s'étonnera pas que Jost ait aussi identifié le mariage comme cause première du suicide d'Emma : « Non parce que son mari l'aurait négligée ou abandonnée, lui aurait refusé son amour, écrit-il. Pourquoi donc? parce que depuis le jour du mariage, ce mari n'a cessé de l'ennuyer¹⁵⁰. »

Combien d'autres motifs ayant été avancés pourrions-nous relever? Combien d'autres viendront? Un décompte exhaustif paraît oiseux. Une question plus intéressante est : lequel d'entre eux est vraiment décisif? À quoi il faut répondre par une autre question : lequel ne l'est pas? Tous les motifs derrière le suicide d'Emma concourent à sa fin; en retirer un équivaut non seulement à sauver l'héroïne, mais à nier sa dernière volonté (celle de mourir) et à ruiner le roman tout entier. Leur multiplicité étonnante – irréductible et sans bornes – constitue en soi la première leçon de *Madame Bovary*, et de la littérature qu'inaugure Flaubert.

D'ailleurs, l'une des grandes tendances de la critique flaubertienne de nos jours consiste à conclure qu'on ne peut pas conclure. Flaubert suspend son jugement sur Emma : voilà à quoi tient la grande révolution qu'il opère dans les lettres; c'est aussi pourquoi son roman a été traduit en justice, pour faute d'avoir défendu ouvertement les valeurs morales mises en jeu par son récit. L'esthétique qu'il invente avec son réalisme clinique destitue la positivité mécaniste du regard clinique des savants de son époque qui considèrent tout phénomène assignable à une ou des causes identifiables. Flaubert ne nie pas la positivité du réel ni la réalité des phénomènes observables; seulement, il met systématiquement en doute la cause identifiée comme responsable de ceux-ci. Autrement dit, attendu que, comme l'énonce Françoise Gaillard « la vie empirique n'obéit pas à la logique des causes¹⁵¹ », l'effort mimétique de Flaubert irait jusqu'à reproduire cette vérité cruelle de la vie qui nous force à douter. L'esthétique flaubertienne nous empêcherait,

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹⁵¹ Françoise Gaillard, « Qui a tué Madame Bovary? », *loc. cit.*, vers 7 min 30 sec. Notre développement ici doit beaucoup à la synthèse qu'offre Gaillard dans son allocution enregistrée.

foncièrement, de tirer des conclusions de ses œuvres, opposant son indécidabilité tant jouissive qu'amère à « la vraisemblance de la poétique classique et à sa rationalité causale¹⁵² », selon les termes de Gaillard. Convient-il, par conséquent, de ne rien dire des œuvres du maître de Croisset? Et que dire alors de tous les efforts analytiques ayant été mis en œuvre pour dénicher le sens de l'énigme posée par le suicide d'Emma (à travers l'identification de la cause qui la pousse à s'enlever la vie)? Qu'ils ont été vains, et qu'il ne pouvait en aller autrement? Non. Concluons plutôt qu'ils coopèrent tous à faire de *Madame Bovary* le roman qu'il est. Ils sont tous des morceaux essentiels d'un puzzle infini.

En somme, l'intérêt de réexaminer les motifs derrière le suicide d'Emma tient pour une part à l'étendue phénoménale qu'ils recouvrent depuis que le premier roman de Flaubert est entré au panthéon de la littérature. À quoi il faut ajouter que le texte de *Madame Bovary* en soi exige que nous nous demandions pourquoi Emma s'est tuée. Mais ceci sans doute explique cela. Du reste, comment Flaubert parvient-il à ce tour de force? De plusieurs façons : réalisme, sens du détail, impersonnalité et travail du style, ironie, rythme du récit et de la phrase, choix du sujet, effort de composition, et ainsi de suite.

L'une des principales stratégies qu'il déploie, on ne l'a pas assez dit, consiste à tirer parti, dans une démonstration de parfaite maîtrise (de laquelle il s'absente), des ressources littéraires propres à la notion de suicide comme telle. Il joue de la nécessité immuable des choses et du libre arbitre de son personnage, et, par son effacement en tant qu'instance narrative, parvient à imposer au lecteur une infinité de points de vue différents sur la mort volontaire de l'héroïne, qui se ramènent au fond à deux visions inconciliables : Emma comme victime du destin, c'est-à-dire de contingences internes ou externes qui depuis le début des temps conspirent contre elle et la déresponsabilisent entièrement de ses gestes; Emma comme bourreau responsable et

¹⁵² *Ibid.*

coupable, qui aurait pu aboutir ailleurs ou autrement, si seulement elle s'était donné la peine, et qui ne s'aperçoit pas qu'il est encore temps de bien faire, qu'il n'est jamais trop tard pour se racheter. Donc : « C'est la faute de la fatalité! » conclut Charles, l'époux trompé, à la toute fin du roman, y allant d'« un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit » (MB 644). Peut-être s'est-il souvenu de la leçon d'*Œdipe-Roi* de Sophocle, ou de quelque grand tragédien classique fréquenté dans sa jeunesse – rencontré « à l'étude », par exemple, où on sait qu'il écoutait « de toutes ses oreilles » (MB 327)... Cependant, comment se fier au diagnostic du plus mauvais médecin de tout le livre (ils sont nombreux)? Pire, comment croire à la perspicacité, dans les choses de l'âme, du plus grand cocu de la littérature (nombreux, eux aussi)? Il n'est sans doute guère plus prudent de consulter Homais au sujet d'Emma, lui qui, pour préserver les convenances et par-dessus tout escamoter la provenance du poison avalé par sa voisine, invente cette histoire saugrenue « d'arsenic qu'elle avait pris pour du sucre, en faisant une crème à la vanille » (MB 624). Pourtant, on l'a vu, Michel Bernard a prouvé avec brio que Homais touche parfaitement juste en mentant de la sorte : « Discrètement mais fermement, tout au long du roman, le sucre guide vers la mort¹⁵³. » Qu'est-ce à dire? L'heureux s'exclame « Il y a jugement! » (MB 593) peu avant qu'Emma se tue, synthétisant par là toute la part légale (faute, procès, condamnation) qui entre dans la mort de la jeune femme¹⁵⁴, tandis que la lettre de suicide, laquelle fonde d'ordinaire l'opinion du statisticien et du juriste¹⁵⁵, affirme exactement le contraire (et rien d'autre) : « Qu'on n'accuse personne... ». De son côté, le grand docteur Larivière à son arrivée au chevet de l'empoisonnée incrimine implicitement ses collègues Bovary, Homais et Canivet pour incompetence : « Il

¹⁵³ Michel Bernard, *loc. cit.*, p. 43.

¹⁵⁴ Nous devons à Sarah Webster Goodwin d'avoir remarqué ce détail du texte, « Emma Bovary's Dance of death », *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 19, no 3 (printemps 1986), p. 209.

¹⁵⁵ L'ouvrage de Brierre de Boismont en est un témoin éloquent, tout entier échafaudé qu'il est sur les procès-verbaux de la police et sur les décomptes d'asiles. L'auteur indique d'ailleurs que « très peu de ceux qui vont quitter le monde résistent au désir de faire connaître les sentiments qui les agitent, les chagrins auxquels ils sont en proie, les malheurs ou les déceptions dont ils sont ou se croient victimes. Le besoin de vivre dans la mémoire des hommes, de laisser un souvenir de leur passage sur la terre, semble la préoccupation du plus grand nombre. » *Op. cit.*, p. 317.

aurait mieux valu, dit le chirurgien, lui introduire vos doigts dans la gorge. » (MB 620.) Emma, quant à elle, mime la poétique de son auteur et s'en remet à l'impersonnel : « Il le fallait » (MB 615).

Il y a du vrai dans chacune de ces chaînes causales. Aussi, la tentation est forte de revenir, une fois de plus, sur le « grand mot » de Charles, car la fatalité est, en propre, « cet enchaînement de raisons, dont la raison est impénétrable¹⁵⁶ », comme le dit si bien Françoise Gaillard. Toutefois, pointer du doigt la fatalité comme cause du suicide d'Emma, même de ce point de vue élargi, pose certains problèmes. D'abord, c'est se résigner à ne rien dire : dénoncer la fatalité devant un malheur terrible, cela revient à accuser Dieu ou le Ciel d'une tempête furieuse; le seul bénéfice tangible qui en résulte loge dans la mise à distance de la calamité. Ensuite, c'est, nous l'avons vu, s'en remettre à un cliché surfait – de ceux qu'affectionne Emma – pour amadouer l'altérité de l'événement dramatique; le peu de profit qu'on en tire tient à l'invocation rassurante de la tradition, qui, de fait, ne garantit plus rien – la modernité le sait trop.

Enfin! le lieu commun à la vertu apaisante douteuse, Emma doit bien l'avoir pris quelque part (car, rappelons-le, c'est elle qui le profère à travers le bouche de son époux). Où? Dans les diverses publications regorgeant de poncifs qu'elle a « dévorées »? Dans un entretien avec Bournisien (prolix en la matière)? À Rouen? Dans l'air du temps? Non. Elle l'a trouvé chez une instance du récit qui a un rapport bien plus complexe aux stéréotypes; chez quelqu'un qui sait reconnaître le cliché pour tel et qui sait le maîtriser, en user à ses fins, tout comme le fait Flaubert écrivain tout au long de son roman. Cette idée stéréotypée de la fatalité comme responsable du malheur, elle l'a prise chez un faussaire. Elle l'a bel et bien trouvée couchée sur du papier, mais ce n'était pas du papier relié et imprimé, c'était sur une feuille de papier maculée d'une fausse larme, d'une « grosse goutte [d'eau] qui fit une tache pâle sur

¹⁵⁶ Françoise Gaillard, « Qui a tué Madame Bovary? », *loc. cit.*, vers 7 min 30 sec.

l'encre » (MB 511-512) : elle l'a lue dans la lettre de rupture que lui a adressée Rodolphe. Rappelons-nous les formules obséquieusement éplorées du séducteur de la Huchette : « “[...] Est-ce ma faute? O mon Dieu! non, non, n'en accusez que la fatalité!” / – Voilà un mot qui fait toujours de l'effet, se dit-il. » (MB 510.) On le voit, Flaubert avec *Madame Bovary* conspire contre notre volonté de prendre les gens au mot. Dans sa grande sagesse, il a produit un texte qui discrédite d'avance toute grande vérité, même celles qui plus tard, dans le même texte, pourront être présentées comme grandes, belles ou dignes de foi.

L'espace critique d'une locomotion furieuse

Au cours de notre reprise et commentaire des lectures que la critique récente a données de *Madame Bovary*, nous avons omis de parcourir les analyses philosophantes qui ont pu tenter de renouveler les perspectives avancées entres autres par Paul Bourget et Jules de Gaultier – c'est-à-dire de s'intéresser au philosophique en jeu dans le roman. Sensibles règle générale à l'expérience difficile de l'être ou au binôme vrai-faux que problématise de toute évidence le roman flaubertien, les approches plus philosophiques du texte flaubertien (manuscrits inédits, œuvres publiées ou correspondance) se sont aussi souciées d'identifier et de faire parler les influences philosophiques en présence. S'il faut en croire Pierre Champion, on associe typiquement trois pensées à Flaubert : Hegel pour sa dialectique de l'esprit et des choses, Spinoza pour son panthéisme et Schopenhauer pour sa philosophie de la volonté et pour le pessimisme qui en découle¹⁵⁷. À côté de ces influences attestées et incontestables, on discerne aussi des parentés d'esprit entre la poétique flaubertienne (nihiliste de l'avis de plusieurs) et celle de philosophes contemporains, Nietzsche au premier rang.

¹⁵⁷ Pierre Champion, « Deux philosophes lecteurs de Flaubert : Pierre Macherey et Jacques Rancière », dans Gisèle Séginger (dir.), *Dix ans de critique, op. cit.*, p. 121.

En aboutissant au doute et à la négation de tout auxquels nous conduit Flaubert de force, notre analyse semble renforcer cette dernière association. Que de pessimisme, du reste, quand on songe à tous les ratés que connaît Emma de son vivant ou au fait que le roman se termine par la mort du couple Bovary, qui laisse la petite Berthe sans avenir aucun... Dany Rasemont résume : « les romans de Flaubert finissent mal et de manière cynique¹⁵⁸. » Mais ce pessimisme nihiliste n'est pas total, de même que celui de Nietzsche d'ailleurs. Il n'est en effet qu'un tremplin vers autre chose, car le doute négateur, chez Flaubert, « est prise de conscience, nécessaire à l'affirmation d'une vérité d'ordre supérieur¹⁵⁹ », comme le démontre Rasemont. Quelle est cette vérité? Que la perfection visée par l'artiste est impossible et que, par conséquent, l'art est mensonger :

Dans son travail, Flaubert a rencontré les résistances de la matière, dont certaines se sont révélées insurmontables. Alors, il a dû affronter l'impossibilité de la Perfection-avec-un-grand-P, qui fait de l'art un mensonge. Ce mensonge, Flaubert ne l'a pas rejeté, il l'a au contraire accepté dans sa pleine mesure, affirmant avec force son inéluctabilité. Le nihilisme est donc présent chez Flaubert, mais dans un sens affirmatif, proche de la jubilation nietzschéenne [...]. Le mensonge de l'art, Flaubert l'a véritablement célébré, l'élevant au rang de vérité dont la dignité n'est certainement pas inférieure à celle de la vérité du sens commun [...]¹⁶⁰.

Autrement dit, le coup de génie de Flaubert consiste à avoir illustré avec une éloquente puissance dramatique l'échec inhérent à toute entreprise d'atteindre la perfection; un décalage persiste toujours entre le projet envisagé et le projet fini, entre le mot rêvé et le mot écrit, bref, entre l'idéal et le réel. Flaubert a illustré cet échec en le dramatisant au sein d'œuvres elles-mêmes faillibles, forcément imparfaites; sa première réussite du genre fut *Madame Bovary*, où l'envol est toujours rattrapé par quelque réalité brutale¹⁶¹ : « cela se balançait à l'horizon infini, harmonieux, bleuâtre

¹⁵⁸ Dany Rasemont, « La relativité du nihilisme flaubertien », *Lettres romanes*, vol. 56, nos 1-2 (février-mai 2002), p. 78.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Rasemont inscrit d'emblée dans cette perspective le projet d'écrire « un livre sur rien », c'est-à-dire un livre où le sujet n'importerait pas, s'effacerait sous la force style : « Flaubert ne veut pas éliminer purement et simplement le sujet, le fond, mais il le veut le plus discret possible. [...] Ce que veut

et couvert de soleil. Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort » (MB 505). S'ensuit une forme de mort chaque fois.

Progression en deux temps, donc : d'abord l'harmonie parfaite de l'être uni au rêve, puis la rupture subite de l'élan sous l'effet d'agents externes ou internes. Ceux de la deuxième catégorie jouent moins ostensiblement leur rôle de désunion dans *Madame Bovary* que les premiers – la plume flaubertienne tend à souligner plus nettement les cahots que les hoquets –, mais ils n'en sont pas moins présents, comme en témoigne un court passage lourdement balisé par des marqueurs temporels où Emma, jubilant de l'adultère qu'elle vient de consommer avec Rodolphe, se prend soudain d'inquiétude sans cause aucune (si ce n'est l'habitude des déconvenues) : « L'amour l'avait enivrée d'abord, elle n'avait songé à rien au-delà. Mais, à présent qu'il était indispensable à sa vie, elle craignait d'en perdre quelque chose, ou même qu'il ne fût troublé. » (MB 476.) Yvan Leclerc relève que ce trait de caractère est inscrit en toutes lettres dans le prénom de l'héroïne : « Dans EMMA il est possible d'entendre aussi la fatalité onomastique d'un amour qui ne se conjugue qu'au passé simple, troisième personne¹⁶² ». Mais qu'il s'agisse d'une désolidarisation induite par l'extérieur ou par l'intérieur importe peu. Ce qui compte, ce qui blesse, c'est la séparation comme telle. On remarquera en ce sens que notre dernière citation du texte de Flaubert, si on la prend au mot, annonce un suicide d'amour (hypothèse simpliste, la critique ne cesse de le répéter), puisque l'amour est dit (en focalisation interne) « indispensable » à la vie d'Emma. Il n'y a donc rien d'abusif à conclure, avec Timothy Unwin, que la « perversité du temps » réside en ce qu'il « coupe ainsi la vie

Flaubert, c'est que fond et forme disparaissent dans une résorption mutuelle, qui rendrait leur distinction impossible. [...] Mais c'est impossible, la forme ne peut disparaître absolument dans le fond, elle échoue en dernière instance. Cet échec est inéluctable. Si Flaubert veut conserver quelque chose de son entreprise, il n'a qu'une possibilité : intégrer l'échec au déploiement de son idéal. [...] Le fond, c'est-à-dire l'intrigue, va reproduire le mouvement de la forme en répétant son échec. Cela se traduira sur le plan du fond par des personnages ne pouvant pas réussir leurs entreprises, ne pouvant être heureux, ou par une prise de distance systématique de Flaubert à l'égard de ses personnages. » *Ibid.*, p. 84-85.

¹⁶² Yvan Leclerc, « *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* : lectures croisées », *Romantisme : L'amour*, vol. 18, no 62, (1988), p. 45.

en deux¹⁶³ » : excitation d'abord, abattement ensuite. De sorte que le « schisme temporel », qui, pour reprendre les termes d'Unwin, « est une affliction à laquelle on n'échappe pas¹⁶⁴ », ne se limite pas, dans *Madame Bovary*, à prendre la forme de l'horizon d'attente déçu que Bourget et après lui Gaultier associaient en propre au bovarysme maladif¹⁶⁵; il se manifeste également dans la linéarité chronologique, n'étant aucunement exclusif aux structures temporelles non linéaires dont le court-circuit bovaryque est sans doute la manifestation la plus évidente.

En fait, les disruptions temporelles jouent un rôle capital dans le premier roman qu'a publié Flaubert et, d'après l'éloquente analyse d'Elissa Marder, elles sont responsables non seulement de la souffrance de l'héroïne, mais de la pérennité de l'œuvre dans le panthéon littéraire moderne :

*If Flaubert's Madame Bovary remains so timely, it is because its heroine, Emma suffers from the quintessential malady of modernity, the inability to incorporate time into experience. [...] [S]he can neither bear witness to an event nor remember one, she can neither live in the present nor project a future, she is incessantly subject to bouts of involuntary forgetting even as she is preoccupied by obsessive rites of recollection, she attempts simultaneously to conjure up time and to stop it [...]*¹⁶⁶.

Marder parle même d'une « boulimie temporelle » pour caractériser le bovarysme exacerbé d'Emma et relève à cet effet la phrase suivante, qui survient lorsque se trame le grand départ avec Rodolphe : « elle vivait comme perdue dans la dégustation anticipée de son bonheur prochain. » (*MB* 503.) Emma consomme le temps par anticipation, mais cet aliment, on le sait, tourne à vide, déçoit systématiquement, ne s'intègre pas à l'être, lui échappe plutôt. Sans cesse en quête d'incidents qui fassent date – la citation est connue : « Au fond de son âme, cependant, elle attendait un événement » (*MB* 382) –, toujours dans l'expectative de voir les bonheurs ou les

¹⁶³ Timothy Unwin, « Emma Bovary et les "jours où l'on a vécu deux existences" », dans *Bulletin Flaubert-Maupassant : Madame Bovary, 150 ans et après*, no 23 (2008), p. 314.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 317.

¹⁶⁵ Bourget, rappelons-le, parle du « mal d'avoir connu l'image de la réalité avant la réalité ».

¹⁶⁶ Elissa Marder, « Trauma, addiction, and temporal bulimia in *Madame Bovary* », *Diacritics: Addictions*, vol. 27, no 3 (automne 1997), p. 49.

accidents de parcours correspondre à ceux qu'elle a lus dans les livres – citation non moins fameuse : « Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse*, qui lui avaient parus si beaux dans les livres » (MB 356) –, l'héroïne rencontre, au détour de chacun – car elle en vit, des événements, et en nombre suffisant pour que le narrateur flaubertien prenne soin de préciser que, malgré leur évidente événementialité, rien à Yonville n'a changé depuis leur avènement –, l'oubli, condition *sine qua non* de la perpétuation d'une impression viscérale de déficit. Ainsi, l'épisode du deuil de feu sa mère, tel qu'analysé par Marder : « *Despite all the excessive gestures that she performs in order to preserve it, her mother's memory quickly evaporates. And even Emma is disillusioned by how her romantic theories of death fail to endure*¹⁶⁷ ». Mais l'oubli pour Emma représente peut-être le moindre des maux associés au temps. Pire que le temps qui efface les événements est le paradoxe de s'attendre à de l'inattendu :

*Since the laws of fiction, unlike life, systematically guarantee the arrival of unanticipated events Emma's readings place her in a peculiar historical and philosophical predicament: how can one anticipate the arrival of an event which must be, by definition, both surprising and instantaneous*¹⁶⁸?

Pour Marder, l'ensemble de l'affligeant parcours de l'héroïne flaubertienne doit être envisagé comme une lutte à finir contre un ennemi invincible : « *She vacillates between failed attempts to preserve time, bitter attempts to consume it, and falls into despairing acts of abjecting it*¹⁶⁹. » Se plonger dans l'infini par l'ingestion d'un poison (qu'elle finira par régurgiter¹⁷⁰) s'inscrit certes dans cette logique de rejet

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷⁰ Marder, reprenant une remarque passionnante de Philippe Bonnefis, voit le geste fatidique d'Emma comme autophage : « *Philippe Bonnefis has pointed out that while the curious expression "elle se mit à manger à même" is almost grammatically meaningless, the words "à même" function as a homophonic reversal of Emma's name and thus indicate that in the act of eating the poison, she effectively eats her own name. As such, Emma feeds herself with herself in a final attempt to provide herself with a body capable of containing and retaining her experience.* » *Ibid.*

radical du temps; cela peut même prendre le sens d'une tentative d'abolition du temps.

Comme la plupart des critiques s'étant penchés sur la difficile existence que connaît Emma, Marder en définitive place la mort de Mme Bovary sous le signe d'une maladie du temps (de l'époque) et imputable au temps (qui passe) : personnage né trop tard¹⁷¹; écartèlement temporel; incapacité à incorporer le temps dans l'expérience... Tous ces maux éminemment modernes n'incriminent qu'une seule et même instance. Toutefois, le temps ne représente, en tout et pour tout, qu'à peine un quart de l'expérience tétra-dimensionnelle qui est celle de toute existence humaine. L'écriture flaubertienne néglige-t-elle à ce point le triumvirat de la géométrie euclidienne : la largeur, la hauteur et la profondeur? L'ermite de Croisset ne pouvait certes connaître l'équation de l'espace au temps qu'allait formuler Albert Einstein au début du siècle suivant. Cependant, chez Flaubert, comme chez tous ses contemporains réalistes, la peinture du *moment* ne va pas sans celle du *milieu*, si on s'autorise à reprendre les termes qu'allait bientôt populariser Hippolyte Taine. Dans *Madame Bovary*, le temps seul ne porte pas tout l'odieux de l'existence; l'espace également intervient comme agent corrosif pour l'héroïne et la fait souffrir, de manière on ne peut plus explicite :

Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au-delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions. (MB 379.)

Force est de convenir que la question du lieu est de la première importance dans les « transports » d'Emma : « Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part. » (MB 362.) Pourtant, cet aspect du roman n'a pas retenu l'attention des

¹⁷¹ Toute la vie d'Emma l'amène à constater qu'elle est née au temps où la chevalerie n'est plus qu'un vieux souvenir, une idée littéraire réifiée, lisible uniquement sur le front ridé de vieillards gâteux qui ont « vécu à la Cour et couché dans le lit des reines! » (MB 370.)

critiques. Encore tout récemment, Marc Augé dans une réflexion par ailleurs fort inspirante, avance puis entérine l'hypothèse selon laquelle Flaubert « a, en somme, moins décrit la vérité d'un lieu que celle d'un moment¹⁷² ». Jean-Marie Privat est le seul, à notre connaissance, qui se soit attardé aux questions spatiales que pose Flaubert dans son roman; Privat dans un bel article étudie de près les difficultés de l'héroïne avec son voisinage et avec la notion même de voisinage : Emma ne tolère pas la contiguïté, et plus le récit avance, plus ce simple « phénomène positionnel » l'insupporte; allant plus loin, « cet *habitus* culturel » spécifique à l'héroïne « est l'*habitus* textuel du roman tout entier qui dévalorise systématiquement les proches et le proche et s'enchant des Autres et des Lointains¹⁷³. »

En effet, quoiqu'elle n'ait pas manqué de scruter l'inscription du temps dans *Madame Bovary* et ait bien démontré le rôle majeur de ce motif dans le dénouement de l'œuvre, la critique flaubertienne a négligé le déploiement spatial du trouble d'Emma, s'en tenant plus souvent qu'autrement à relever le sous-titre *Mœurs de province* comme indice d'un réalisme dans le portrait d'un milieu provincial. Sans doute, l'aspiration à quitter son chez-soi appartient pour une part à ce qu'on peut appeler l'ordinaire des mœurs provinciales, mais le viscéral besoin de bouger qui caractérise l'héroïne déborde et de beaucoup la vague envie de voyager ou l'ambition de connaître du pays, propres au type de la jeunesse de province, car chez Emma il est si développé qu'il confine à la folie. Étrangement, le discours médical (via le jugement éclairé de l'ancien maître de Charles) cautionne d'emblée le *déplacement*

¹⁷² Marc Augé, « Emma, c'est nous », *L'Homme : Anthropologie début du siècle*, no 203-204 (novembre 2012), p. 618. Augé ajoute : « Le renoncement au futur, le suicide, n'est pas nécessairement un renoncement à l'avenir. La mort héroïque, en général, se veut témoignage : le martyr parie sur l'avenir au moment même où il renonce au futur immédiat. Ce pari sur l'avenir, toutefois, n'est pas dépourvu d'enjeux plus personnels. Comme celui de l'écrivain, il se conjugue au futur antérieur; il prétend transformer une vie en destin. Rien de ce mouvement ultime, de cette grandiloquence suprême chez Emma dont le suicide, pur renoncement à la vie, reste une affaire privée dépouillée de toute illusion et de toute prétention à l'exemplarité. Emma n'a d'existence et d'avenir que littéraires. » *Ibid.*, p. 621.

¹⁷³ Jean-Marie Privat, « Le voisinage d'Emma », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, anthologie, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 269 et 268.

comme cure pour Emma affligée : « C'était une maladie nerveuse : on devait la changer d'air. » (MB 386.) Aussitôt le couple Bovary quitte Tostes, emménage à Yonville. Curieux remède, qui au lieu de mater le mal, lui donne libre cours; c'est vraisemblablement pour avoir reçu de tels soins de la part de Charles que, sur son lit d'agonie, l'épouse reconnaissante répond « Oui..., c'est vrai..., tu es bon, toi! » (MB 616) à son mari éploré qui lui demande : « N'étais-tu pas heureuse? Est-ce ma faute? J'ai fait tout ce que j'ai pu, pourtant! » (MB 615.) Car, à l'inverse, Rodolphe, bien versé dans les choses du cœur qui attendrissent les femmes, rejette toute velléité de départ dès qu'Emma en touche un mot : « Tu es folle, vraiment! dit-il en riant. Est-ce possible? » (MB 496.) Mais c'est plus fort qu'elle; ils rompent. Plus tard, devant l'inertie de Léon, Emma, de nouveau prise de l'envie irrépressible de fuir, réitère elle-même le verdict de Rodolphe :

Souvent, lorsqu'ils parlaient ensemble de Paris, elle finissait par murmurer :

– Ah! que nous serions bien là pour vivre!

– Ne sommes-nous pas heureux? reprenait doucement le jeune homme, en lui passant la main sur les bandeaux.

– Oui, c'est vrai, disait-elle, je suis folle : embrasse-moi! (MB 571.)

Faire tout ce qu'on peut, quand on aime Emma, c'est l'emmener en voyage, lui donner l'occasion de faire quelque course, la déloger de son ennui. Lorsque les Bovary débarquent à Yonville, Homais s'inquiète poliment de sa nouvelle voisine : « – Madame, sans doute, est un peu lasse? On est si épouvantablement cahoté dans notre *Hirondelle*! / – Il est vrai, répon[d] Emma; mais le dérangement m'amuse toujours : j'aime à changer de place. » (MB 398.) Ce sont les tout premiers mots qu'elle prononce à Yonville.

Quand elle prend son mari en grippe (suite à l'opération manquée du pied-bot), elle foment le plan de disparaître du jour au lendemain avec Rodolphe : « Nous irions vivre ailleurs... quelque part... » (MB 496.) Où? Peu importe. « Emma veut

échapper, elle veut fuir, mais elle n'a rien à atteindre¹⁷⁴ », observe Färnlöf. Le souhait est toujours d'aller ailleurs, où l'on sera assurément mieux, « D'aller là-bas vivre ensemble », là où on pourra « Aimer à loisir, / Aimer et mourir », comme chante Baudelaire en cette année 1857, dans *Les Fleurs du Mal* : « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté¹⁷⁵. » Idée à laquelle Rodolphe ne comprend rien – témoin sa lettre de rupture : « Le monde est cruel, Emma. Partout où nous eussions été, il nous aurait poursuivis. » (MB 511.) On ne s'étonnera pas comme elle que son amant, faux poète, n'ait jamais envisagé sérieusement de partir en sa compagnie.

Emma voyage, du reste – c'est le moins qu'on puisse dire. Quittant, deux jours après ses noces, la ferme des Bertaux, où elle été élevée, elle et son époux se rendent en carriole à Tostes y vivre. De Tostes, elle ne sort qu'une seule fois, c'est pour aller au bal de la Vaubyessard (peut-être l'unique endroit visité où le réel rejoint ses rêves); de retour, elle développe (suite à la rencontre du vicomte) une fixation sur Paris, obsession spleenétique qui aura raison de sa santé et forcera le déménagement du ménage à Yonville. Le couple ne bougera plus de là. Paradoxalement, les déplacements d'Emma vont dès lors se multiplier. Nous avons déjà mentionné sa course folle à travers Rouen, Yonville et la Huchette, en quête de fonds pour rembourser ses créanciers; course vaine qui se termine chez l'apothicaire. Quelques jours plus tôt, « s'esquiva[nt] brusquement », elle fuyait, aux aurores, le bal masqué de la mi-carême : « Elle sortit, elle traversa le boulevard, la place Cauchoise et le faubourg, jusqu'à une rue découverte qui dominait les jardins. Elle marchait vite, le grand air la calmait » (MB 591). À ces trajets effrénés, erratiques, s'ajoutent ses escapades amoureuses, qui la mènent de plus en plus loin de chez elle. Avec Rodolphe, c'est à cheval dans une forêt limitrophe de Yonville, puis c'est à pied, jusqu'à la Huchette. Avec Léon, elle visite la cathédrale de Rouen, puis y va d'excursions en barque couverte pour dîner sur une île, sans oublier la fameuse

¹⁷⁴ Hans Färnlöf, *loc. cit.*, p. 136.

¹⁷⁵ Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », dans *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, 1975, p. 53.

course en fiacre, dans cette voiture qui « vagabond[e] » les stores tendus, « ballotée comme un navire », à travers une série interminable de rues, de ponts, de villages et de places, « sans parti pris ni direction, au hasard » (MB 548-549). Trajet si absurde qu'il laisse pantois ce pauvre cocher qui ne peut faire autrement que se demander « quelle fureur de la locomotion pouss[e] ces individus à ne vouloir point s'arrêter » (MB 549). N'oublions pas non plus le transit aller-retour de Yonville à Rouen, tous les jeudis, à bord de l'*Hirondelle*. Aimer, pour Emma, c'est voyager, où qu'on aille. Léon, qui partage le fonds de lectures de sa maîtresse, l'a bien compris, lui : « – Où Monsieur va-t-il? demanda le cocher. / – Où vous voudrez! dit Léon poussant Emma dans la voiture. » (MB 548.) Le jeu de séduction entre les deux s'était d'ailleurs entamé par une série de remarques galantes au sujet de « promenades » qu'on pouvait faire « dans les environs » de Yonville (MB 399).

Léon, grand partenaire de l'évasion, suit Emma, partage ses « transports ». Il n'hésite pas quand, à Rouen, elle le met « en course » pour trouver l'« indispensable somme » de huit mille francs due à Lheureux. Il s'épuise vite cependant, « au bout d'une heure » (MB 596); et, pour stopper le mouvement débridé, il s'engage à quémander l'argent auprès d'« un de ses amis, le fils d'un négociant fort riche » et à le rapporter chez elle le lendemain (MB 597). Promesse de déplacement, donc :

Emma n'eut point l'air d'accueillir cet espoir avec autant de joie qu'il l'avait imaginé. Soupçonnait-elle le mensonge? Il reprit en rougissant.

– Pourtant, si tu ne me voyais pas à trois heures, ne m'attends plus, ma chérie. Il faut que je m'en aille, excuse-moi. Adieu! (MB 597.)

Ainsi, leur amour finit de la même façon qu'il s'est développé : Léon s'invente une course à faire, n'importe où. Toutefois, elle est à faire seul, cette fois, et non plus à deux.

D'autres moyens s'offrent à celle qui pour s'émouvoir préconise surtout de se mouvoir. On peut voyager en contemplant un beau spectacle, une belle œuvre d'art, ou en lisant un bon livre. Dans leur première conversation, Léon et Emma s'étendent

longuement sur ce point : « Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua Mme Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini? » (MB 399); la mièvre exaltation du paysage romantique entre tous, la mer, laisse aussitôt place à celle de la musique, allemande ou italienne, selon le point de vue; puis vient le tour de la lecture : « On ne songe à rien, continuait-il, les heures passent. On se promène immobile dans des pays que l'on croit voir, et votre pensée, s'enlaçant à la fiction, se joue dans les détails ou poursuit le contour des aventures. » (MB 401.) Emma en use et en abuse : « elle aime mieux, quoiqu'on lui recommande l'exercice, toujours rester dans sa chambre, à lire », observe Charles (MB 400). Si les lectures favorites de son épouse sont celles des mystères parisiens (Sue et Balzac, MB 378), du romantisme exotique ou du Moyen-âge chevaleresque (MB 358-360), c'est qu'il s'agit souvent moins de voyager que de fuir la réalité environnante : « Yonville offre si peu de ressources! » (MB 401.) Aspects essentiels de l'esthétique romantique, « [l]a fuite et la haine du monde moderne et contemporain », commente Paul Bourget, « se manifestent par des fantaisies de la plus bizarre archéologie¹⁷⁶. » Fuir le monde moderne, en province, c'est quitter le village ennuyeux autant que ses petits bourgeois affairés, de même qu'à Paris c'est rejeter la technicité industrielle et la populace ouvrière qui la manœuvre : de là le désir des héros romantiques de retourner à la nature accueillante (tout aussi mélancolique et chagrine qu'eux), dont l'attitude anthropomorphisée vient mimer l'émoi intérieur du protagoniste qui retrouve de ce fait l'unité perdue, dans un isolement à rapprocher de l'état prénatal. Mais, dans *Madame Bovary*, ce pouvoir ami de la nature bucolique – réifié dans les lettres depuis Rousseau au moins – lui est retiré. L'écriture flaubertienne, au contraire, lui rend toute sa puissance d'altérité, Timothy Unwin l'a bien vu : indifférente, elle refuse désormais de faire écho aux sentiments les plus intenses des hommes¹⁷⁷. La personne d'Emma en fait les frais, car

¹⁷⁶ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Gustave Flaubert », *loc. cit.*, p. 869.

¹⁷⁷ Timothy Unwin, *loc. cit.*, p. 312.

chacun de ses « transports » devient l'occasion d'un effritement, d'une blessure au contact du monde impassible.

Si la nature environnante se montre tantôt hospitalière à l'amour, tantôt cruelle pour lui¹⁷⁸, la plupart des « éraflures » subies par Emma en cours de route sont à mettre sur le compte des réalités sociales dans lesquelles elle évolue. « D'une manière générale, d'ailleurs, on le sait, la liberté de circulation est refusée aux jeunes femmes », observe Jean-Marie Privat : « Celles qui circulent beaucoup – trop – en dehors du circuit bien circonscrit de la parenté ou du voisinage “traînent” et sont vite classées dans la catégorie des “traînées”¹⁷⁹. » De quoi vouloir leur imposer « des occupations forcées, des travaux manuels », comme le préconise la mère Bovary (MB 440); bref, de la besogne comme il s'en fait au bagne.

On voyage aussi par la dépense. Un simple coup d'œil à l'inventaire des biens achetés à Lheureux l'illustre assez : une cravache pour Rodolphe (MB 498), une jambe de bois pour Hippolyte (Mme Bovary insiste auprès de son époux pour cette dépense, MB 497), un « grand manteau, à long collet, doublé », puis « une caisse..., pas trop lourde..., commode » et aussi « un sac de nuit » (MB 505). De plus, causer « des nouveaux déballages de Paris » (MB 498) avec le commerçant, se procurer chez lui des produits qu'il ramène de là-bas, n'est-ce pas un peu fréquenter la grande capitale? Au fond, pour Emma, la dépense comme telle dans ces commandes importe

¹⁷⁸ Aveuglé peut-être par les motifs pour lui si familiers du romantisme, Sainte-Beuve constate non pas une altérité mais une certaine symbiose entre l'héroïne flaubertienne et ses environs : « L'impression de la nature champêtre, comme au temps de René ou d'Obermann, vient se mêler par caprices et par bouffées aux ennuis de l'âme et stimuler les vagues désirs. » Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 353. Si la forêt près de Yonville se montre docile et discrète lorsque les deux amants la visitent (on lit que « [l]a terre, roussâtre comme de la poudre de tabac, amortissait le bruit des pas », MB 470), quelques pages plus loin les berges de la rivière, le vent et les champs en labour, bref, la campagne tout entière semble décidée à ralentir, à entraver la course d'Emma partie rejoindre Rodolphe à la Huchette (MB 475). Certes, Flaubert a tout mis en œuvre pour que la symbiose soit présente dans le discours que tiennent Emma et Léon, et aussi durant la balade en forêt avec Rodolphe; il semble néanmoins qu'elle reste cantonnée à ces niveaux précis du texte, recevant de ce fait le discrédit qui, dans *Madame Bovary*, échoit sur toute réalité réifiée par la littérature.

¹⁷⁹ Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari*, *op. cit.*, p. 42.

beaucoup moins que la locomotion qu'elles promettent ou évoquent. À preuve, le fait qu'elle veuille payer Lheureux avec la montre qu'elle a à la ceinture : elle insiste pour qu'il empoche « au moins la chaîne » (*MB* 505), signe indubitable d'une attache dont elle cherche à se libérer, signe de l'emprise du temps sur soi dont elle veut se défaire par tous les moyens. C'est vouloir échanger le temps quotidien (dont elle n'aura plus besoin) contre des moyens concrets de se mouvoir.

Mais, plus qu'une libération, ce qu'Emma cherche par-dessus tout, c'est un arrachement, une déchirure dans le continuum spatio-temporel. Et comme elle est une femme, elle dépend essentiellement du surgissement d'une contrepartie masculine pour arracher la camisole qui la retient. Rappelons qu'enceinte elle espère accoucher d'un mâle : « Un homme, au moins, est libre, songe-t-elle : il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. » (*MB* 405-406.) Sans doute, lorsque l'homme ne se donne pas la peine de vous emporter plus loin que de Tostes à Yonville, certaine aigreur contre lui peut se développer : « N'était-il pas, lui, l'obstacle à toute félicité, la cause de toute misère, et comme l'ardillon pointu de cette courroie complexe qui la bouclait de tous côtés ? » (*MB* 424.) Mais tous les mâles ne sont pas aussi casaniers que Charles Bovary. Plus hardi est Rodolphe, à qui Emma s'en remet pour son bonheur : « Emmène-moi ! s'écria-t-elle. Enlève-moi... ! Oh ! je t'en supplie ! » (*MB* 502.) Une fois la jeune femme persuadée que son amant va l'exaucer, la narration flaubertienne prend le relais pour souligner combien l'idée de partir comble Emma et s'accorde avec la nature profonde du personnage :

Jamais madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient par gradation développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature. (*MB* 503.)

Accord et plénitude difficiles à tenir longtemps, on le sait; Emma l'apprendra à ses dépens quelques jours plus tard, par une lettre de rupture dans laquelle Rodolphe prétexte avoir voulu lui éviter « les questions indiscrètes, la calomnie, le dédain, l'outrage peut-être. » (MB 511.) Ironiquement, Rodolphe (qui pour tout dire ne voulait pas partir) écrit : « Je serai loin quand vous lirez ces tristes lignes; car j'ai voulu m'enfuir au plus vite afin d'éviter la tentation de vous revoir. » (MB 511.)

Les occasions de retrouver l'excitation sensuelle qu'offre la perspective d'« être emportée depuis huit jours » par son cavalier, « [a]u galop de quatre chevaux », « vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus » (MB 504), se feront rares pour Emma désormais, mais le domaine artistique lui en offrira quelques-unes. À l'opéra de Rouen, la performance du ténor Lagardy lui infuse une « folie » : « Elle eut envie de courir dans ses bras pour se réfugier en sa force, comme dans l'incarnation de l'amour même, et de lui dire, de s'écrier : "Enlève-moi, emmène-moi, partons! À toi, à toi! toutes mes ardeurs et tous mes rêves!" » (MB 532). Toujours l'envie de fuir la prend, avec le premier charlatan venu, s'il le faut¹⁸⁰, ou avec quelque chimère de son esprit, par exemple de celles qu'elle développe par l'écriture lorsque, « en vertu de cette idée, qu'une femme doit toujours écrire à son amant », elle compose « des lettres amoureuses » pour Léon (MB 590) :

Mais, en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs, de ses lectures les plus belles, de ses convoitises les plus fortes; et il devenait à la fin si véritable, et accessible, qu'elle en palpitait émerveillée, sans pouvoir néanmoins le nettement imaginer, tant il se perdait, comme un dieu, sous l'abondance de ses attributs. Il habitait la contrée bleuâtre où les échelles de soie se balancent à des balcons, sous le souffle des fleurs, dans la clarté de la lune. Elle le sentait près d'elle, il allait venir et l'enlèverait tout entière dans un baiser. (MB 590.)

Il s'ensuit, corollairement, que le pire qui puisse se produire pour un personnage ayant si grand besoin de « transports », c'est d'être « saisi ». Voilà qui replace ce

¹⁸⁰ Car tel est bien Lagardy, qui deux pages plus tôt, est décrit comme suit : « Un bel organe, un imperturbable aplomb, plus de tempérament que d'intelligence, et plus d'emphase que de lyrisme, achevaient de rehausser cette admirable nature de charlatan, où il y avait du coiffeur et du toréador. » (MB 530.)

fourbe de Lheureux au premier rang des accusés dans l'affaire Bovary. Aussi, dès qu'elle se rend à l'évidence qu'il ne lui reste plus aucune issue – « on va nous saisir », plaide-t-elle devant Rodolphe, qui refuse son secours (MB 609) –, elle « rest[e] perdue de stupeur », complètement désorientée, « trébuchant contre les tas de feuilles mortes que le vent dispersait » (MB 611). L'unique voie qu'elle trouve alors en est une qu'on n'emprunte qu'une seule fois : la mort.

Rien d'étonnant, de ce point de vue, que Charles, songeant à feu sa seconde épouse, « imagin[e] qu'elle [est] partie en voyage, bien loin, depuis longtemps. » (MB 633.) En fait, l'au-delà de l'existence humaine a souvent l'aspect d'un lieu comme un autre dans *Madame Bovary* : « Elle avait envie de faire des voyages ou de retourner vivre à son couvent. Elle souhaitait à la fois mourir et habiter Paris. » (MB 380.) Ce qu'il importe de retenir, de ces deux phrases, c'est moins l'adéquation des voyages avec Paris ou de la vie de couvent avec la mort que le fait que chacune de ces propositions (« faire des voyages », « retourner vivre à son couvent », « mourir », « habiter Paris ») est absolument analogue aux autres. Elles sont interchangeables dans la mesure où elles impliquent un ailleurs à l'ici. Emma du reste n'est pas la seule à se prendre de telles lubies. Charles à la mort de sa première épouse se laisse apitoyer et requiert les bons mots du père Rouault : « Mais puisque c'est notre sort à tous, on ne doit pas non plus se laisser dépérir, et, parce que d'autres sont morts, vouloir mourir... Il faut vous secouer, monsieur Bovary; ça se passera! » (MB 344.) De même, Rodolphe, si prompt à « ajout[er] la pantomime à sa phrase » (MB 456), pratique quant à lui l'euphémisme, quand il adopte la pose suicidaire : « que de fois, à la vue d'un cimetière, au clair de lune, je me suis demandé si je ne ferais pas mieux d'aller rejoindre ceux qui sont à dormir... » (MB 451). Et Léon à son tour soutient qu'il « envi[e] le calme du tombeau » (MB 539). Soulignons de plus que chacune de ces allusions à la mort comme repos enviable est prononcée au moment précis où ces hommes font la cour à Emma.

L'association amour-mort, si courante dans la littérature de la première moitié du XIX^e siècle, n'est donc pas moins présente ni moins forte dans le premier roman de Flaubert; seulement elle se présente par des voies détournées, et notamment par la figure intermédiaire de Paris, qui décidément fait l'objet de toutes les projections d'Emma. Ainsi, pour qu'elle accepte de monter dans le fiacre avec lui, Léon lui dit : « Cela se fait à Paris! », et « cette parole, comme un irrésistible argument, la détermin[e] » (MB 547); en outre, si « mourir » vaut bien « habiter Paris », c'est peut-être aussi parce qu'en la Capitale, comme chacun sait, le taux de suicide, véritable fléau, est au plus élevé¹⁸¹. De toute évidence, mourir ou aimer, lire ou consommer, c'est une et même chose dans *Madame Bovary* : c'est passer par Paris, c'est voyager.

On ne saurait exagérer la prépondérance de la spatialité comme force effective dans le roman, et surtout en ce qui a trait au poignant destin de l'héroïne. De fait, celle-ci, à la veille de s'apercevoir qu'elle « retrouv[e] dans l'adultère toutes les platitudes du mariage » (MB 590), décrit en termes spécifiquement spatiaux les divers paramètres ayant conduit sa mauvaise fortune, lorsqu'elle dresse un bilan rétrospectif de sa vie. L'extrait est assez long, mais vaut d'être cité extensivement :

Un jour qu'ils s'étaient quittés de bonne heure [Léon et elle], et qu'elle s'en revenait seule par le boulevard, elle aperçut les murs de son couvent; alors elle s'assit sur un banc, à l'ombre des ormes. Quel calme dans ce temps-là! comme elle enviait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après des livres, de se figurer!

Les premiers mois de son mariage, ses promenades à cheval, le vicomte qui valsait, et Lagardy chantant, tout repassa devant ses yeux... Et Léon lui parut soudain dans le même éloignement que les autres.

— Je l'aime pourtant! se disait-elle.

N'importe! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnant vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas? (MB 584.)

¹⁸¹ La science de 1856 attestait ce fait bien connu : « Dans tous les relevés annuels des suicides, on a constamment noté que le département de la Seine, et surtout Paris, atteignaient le maximum des proportions »; Alexandre Brierre de Boismont, *op. cit.*, p. 356. Sur la distribution géographique de la mort volontaire à l'époque de Flaubert, voir *ibid.*, p. 352-359.

« D'où », et non « de quoi » : l'insuffisance de la vie d'Emma proviendrait d'un lieu. Et si par hasard il existait un remède à cette affliction assignable spatialement, il faudrait qu'il soit, lui aussi, assigné à résidence en « quelque part ». Qui plus est, ce *remontant* – l'élévation est valorisée tout au long du roman –, bien que nettement personnifié par des attributs anthropomorphes, n'est pas un « quelqu'un », il est tout au plus « quelque part un être » : quelque chose d'éthéré et de fugace. En somme, le défaut dans l'existence d'Emma, Flaubert ne cesse de le spatialiser. De là, une compulsion de mobilité qui domine tous ses choix, même celui du suicide.

Car il ne faut pas croire qu'Emma choisit le suicide pour échapper à Emma. On dira peut-être, et avec raison, qu'elle se tue pour échapper à Mme Bovary, ce qui est différent. Cependant, sa fuite, du moins telle qu'elle-même la conçoit, concerne moins sa personne, moins son être propre, que l'espace qui l'environne et qui fait qu'elle devient Mme Bovary. Ross Chambers a tout à fait raison de soulever qu'Emma « ne semble guère s'apercevoir qu'elle ne fuit la banalité que pour se condamner, à force de rechercher le nouveau, à une existence répétitive...¹⁸² »; s'il met un terme aux révolutions de cette roue qui tourne, le geste ultime de Mme Bovary ne semble cependant pas être accompli spécifiquement à cette fin. Elle ne cherche dans la mort ni l'élimination d'un moi corrompu par quelque tare ni un châtement apte à racheter quelque péché : « Emma échappe à toute rédemption, même involontaire¹⁸³ », souligne Stéphanie Dord-Crouslé. Il s'agit essentiellement de poursuivre son avancée invincible, de continuer à fuir, et pour cela de pratiquer une brèche dans le mur qui s'élève autour d'elle au fur et à mesure qu'elle se démène. Son comportement licencieux n'éveille aucun repentir en elle; son suicide non plus d'ailleurs. Importe plus que tout sa « fureur de la locomotion ». Sans doute est-ce même la seule chose qui compte. Ainsi, lorsque, pour se désennuyer, elle préconise de revêtir quelque habit extravagant – pratique qu'elle affectionne tout

¹⁸² Ross Chambers, *Mélancolie et opposition*, op. cit., p. 189.

¹⁸³ Stéphanie Dord-Crouslé, « Administrer Emma : la mise en texte de l'extrême-onction ou l'inversion des signes », *Bulletin Flaubert-Maupassant : Madame Bovary, 150 ans et après*, no 23 (2008), p. 109.

particulièrement –, ce n'est pas tant pour changer d'identité que pour « voyager » : l'exemple du costume d'amazone, qui supposément « la décid[e] » (MB 468) à accepter l'offre de Rodolphe, est éloquent, puisqu'après tout il s'agit bien, là encore, de se *promener* (à cheval).

On objectera à la conduite suicidaire d'Emma qu'il s'agit d'un bien mauvais voyage à faire, puisque le saut dans l'au-delà, tout en étant de ces lieux où elle rêve de séjourner – de ceux dont on ne revient plus – représente aussi, inévitablement, son tout dernier périple. C'est mettre un terme définitif à ses pérégrinations. Le texte flaubertien signale d'emblée ce détail, en accordant au verbe *marcher*, qui survient sous la forme négative *ne plus marcher*, le privilège d'être le seul, parmi tous les verbes qui suivent l'absorption du poison par l'héroïne, à être au futur¹⁸⁴ : Bournisien, pratiquant l'extrême-onction, administre les huiles sur divers points du corps de l'agonisante, et finit par « la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvissement de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus. » (MB 622.) Et Dord-Crouslé de conclure, à très juste titre : « Clairement, il n'y a rien à attendre après la mort¹⁸⁵. » Surtout pas, en tout cas, de course à l'assouvissement. Mais peut-être y a-t-il certaine possibilité d'envol ? Il faudrait pour cela des ailes, comme il en pousse quand on va à l'opéra lyrique : « Lucie entama d'un air brave sa cavatine en *sol* majeur ; elle se plaignait d'amour, elle demandait des ailes. Emma, de même, aurait voulu, fuyant la vie, s'envoler dans une étreinte. » (MB 529.) Fuir la vie ne se fait pas à pied, apparemment. Flaubert insiste sur ce point, prêtant à son héroïne la réflexion suivante quand elle prend conscience de l'impasse dans laquelle elle est tombée : « Elle aurait voulu, s'échappant comme un oiseau, aller se rajeunir quelque

¹⁸⁴ Nous devons à Stéphanie Dord-Crouslé d'avoir relevé ce fait. *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.* Dord-Crouslé prend à témoin la façon dont Flaubert – par l'entremise de ce Bournisien si résolument empêtré, avec « son rire épais », dans les choses du corps malgré sa fonction officielle de médecin « des âmes » (MB 428) – renverse, pour son héroïne licenciée, la symbolique que l'Église associe à ce rite mortuaire : « Loin de manifester une rupture définitive avec la vie terrestre et de préparer la moribonde à la vie spirituelle qu'elle va connaître dans l'au-delà, l'extrême-onction d'Emma est ancrée dans une célébration sensuelle de son passé. » *Ibid.*, p. 107.

part, bien loin, dans les espaces immaculés. » (MB 591.) Elle en est à la veille de la saisie; nous savons qu'elle aura beau rêver, des ailes ne lui sortiront pas du dos dans la nuitée.

Du reste, un moyen de transport plus sûr, quoique sans doute moins « élevé », parce que maritime et non aérien, est à sa disposition pour quitter la vie. Et il s'agit d'un moyen qu'elle connaît, car elle a failli l'emprunter la fois où, ayant reçu la lettre de rupture de Rodolphe, elle a grimpé au grenier et s'est « appuyée contre l'embrasure de la mansarde », avec l'idée de se défenestrer. On dira : sauter dans le vide, c'est tenter de voler sans ailes. Cependant, la métaphore que choisit Flaubert pour ce passage évoque un tout autre mode de locomotion :

Pourquoi n'en pas finir? Qui la retenait donc? Elle était libre. Et elle s'avança, elle regarda les pavés en se disant :

– Allons! allons!

Le rayon lumineux qui montait d'en bas directement tirait vers l'abîme le poids de son corps. Il lui semblait que le sol de la place oscillante s'élevait le long des murs, et que le plancher s'inclinait par le bout, à la manière d'un vaisseau qui tangue. Le bleu du ciel l'envahissait, l'air circulait dans sa tête creuse, elle n'avait qu'à céder, qu'à se laisser prendre [...]. (MB 513.)

En prêtant attention à l'imagerie déployée ici, on s'aperçoit qu'il s'agit moins d'un plongeon dans un fleuve agité, comme le font tant de malheureux dans la Seine¹⁸⁶, qu'un voyage à bord d'un vaisseau. Dans la mythologie, il ne suffit pas de plonger dans les eaux tumultueuses du Styx pour accéder au royaume des morts, il faut les traverser sur la barque de Charon. Mais Mme Bovary n'effectue pas la traversée du premier coup, Charles l'arrête *in extremis* en s'écriant : « Ma femme! ma femme! » (MB 513.) Ce n'est que partie remise; car, de toute évidence Emma, devant la mort, ne demande qu'à « aller ». En effet, le tangage du sol se représentera à elle juste au moment où, de retour de la Huchette, elle décide de mourir pour de bon : « Le sol, sous ses pieds, était plus mou qu'une onde et les sillons lui parurent d'immenses

¹⁸⁶ « Le lieu par excellence pour la submersion est la Seine », signale Brierre de Boismont dans son ouvrage de 1856. *Op. cit.*, p. 398. Selon ses chiffres, près du quart de tous les suicides avaient lieu par « submersion » à l'époque. *Ibid.*, p. 517.

vagues brunes, qui déferlaient. » (MB 611.) Comme pour confirmer la vertu propre au voyage sur l'eau (celle de porter l'être dans l'au-delà), le tout dernier déplacement d'Emma – il a lieu *post mortem* – reprend le motif par l'entremise du cercueil de chêne, balloté de chez Bovary jusqu'au cimetière, « comme une chaloupe qui tangué à chaque flot. » (MB 634.)

Le séjour sur l'onde représente donc l'aboutissement d'une existence ayant débuté dans l'attente d'événements. Du point de vue symbolique, toutefois, il est le point culminant de la réalisation de ces événements anticipés, espérés, attendus. En témoigne l'extrait suivant :

Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vînt pas; puis, au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain. (MB 382.)

Ayant tant végété dans sa chambre et si peu vécu au dehors qu'elle s'estimait blasée non pas d'avoir *tout vu*, mais d'avoir « tout lu », et proférait le traditionnel « À quoi bon? » des désœuvrés (MB 383), Emma rapidement ne s'est plus contentée d'attendre l'intercession du hasard, elle est allée au devant, a exigé de quitter Tostes, a pris un amant, puis un autre, s'est arrogé le droit à une journée à elle, ses jeudis, puis s'est octroyé licence de diverses débauches à Rouen et ailleurs. Autrement dit, elle s'est embarquée d'elle-même sur les mers houleuses qu'elle a voulu connaître. Elle a vécu, et comment! L'huissier est à même de le constater lorsqu'il se présente chez elle et passe en revue « ses robes, le linge, le cabinet de toilettes » (MB 594) et aussi la faste bibeloterie bourgeoise du salon Bovary, posant sans doute les yeux « sur la cheminée garnie d'écrans chinois, sur les larges rideaux, sur les fauteuils, sur toutes ses choses enfin qui avaient adouci l'amertume de sa vie » (MB 595), comme le fera Emma une fois qu'il est parti. Et si un remords de ses coquetteries l'effleure alors, Mme Bovary peut se consoler à l'idée de n'avoir pas simplement meublé son domicile façon

bourgeoise – par l'aménagement ostensible d'ersatz romanesques (bahuts, tentures, angelots, cactus, bustes, gravures, bref colifichets de toute sorte). Car elle est véritablement parvenue à incarner une héroïne telle qu'elle les conçoit – l'atteste l'appréciation de Léon (qui aime les mêmes livres qu'elle) : « Elle était l'amoureuse de tous les romans, l'héroïne de tous les drames, le vague *elle* de tous les volumes de vers. » (MB 567.) Son suicide s'inscrit d'emblée dans ces gestes qu'elle accomplit pour vivre une vie pleinement romanesque, on l'a vu.

On peut cependant se demander de quelle manière elle est arrivée à tant de succès, elle dont la modeste jeunesse, écoulée à la ferme familiale des Bertaux, n'annonçait pas un si grand destin. C'est en effet un aspect du roman qu'on oublie trop souvent : Emma, malgré « son sang de paysanne la poussant au gain » (MB 587), malgré le manque d'envergure de son époux et l'étroitesse de la province où elle vit, connaît une fulgurante ascension sociale, si on s'en tient à regarder le train de vie exubérant qu'elle mène en fin de parcours. Ce tour de force n'est rien de moins qu'héroïque – si tant est que l'héroïsme consiste ici, comme ailleurs dans la littérature, à affronter et vaincre ses déterminants naturels ou sociaux, ou, pour le dire autrement, à renverser le maigre lot qui nous est échu. Certes, à côté d'Homais, qui incarne, Albert Thibaudet l'a prouvé¹⁸⁷, l'ascension sociale en bonne et due forme, sanctionnée par la communauté, Emma figure l'élévation de façade, celle que les gens réprouvent, parce qu'elle cache un bilan malsain¹⁸⁸, étant échafaudée sur des dessous pourris qui menacent de céder à tout moment (de là cette « pourriture instantanée des choses où elle s'appuie »). Parcours critique que celui d'Emma. Impétueux et formidable, mais précaire, car creux. D'ailleurs, les « bourgeoises de

¹⁸⁷ Thibaudet montre Homais « marchant par la voie royale de son intérêt » et rappelle que « le cliché, l'idée reçue » chez lui « ne manquent pas de saveur », tant à l'oral qu'à l'écrit. « Ce génie oratoire met sur la figure d'Yonville une sorte de santé et un reflet de bonne conscience », résume Thibaudet, qui conclut : « La puissance d'Homais consiste surtout à représenter la bourgeoisie dans sa pleine force d'ascension, lorsque, non contente de conquérir la fortune et le pouvoir, elle cherche à se frotter d'art. » Thibaudet, *Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 118-119.

¹⁸⁸ À domicile, à Yonville, à Rouen, etc., « Emma outrepassa en effet les limites traditionnelles de son pouvoir de décision », note Jean-Marie Privat. *Op. cit.*, p. 70.

Yonville », indignées de ses tocales, lui trouvent des « airs évaporés » (MB 439); Léon partage d'emblée leur avis, même si, dans son cas, c'est la chasteté correcte d'Emma, « si vertueuse et inaccessible », qui motive le jugement : « ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime? » (MB 422.) Prédestinée ou non, dans toutes ses entreprises elle réussira à réaliser, ne serait-ce que momentanément, ses diverses ambitions, qui toutes se ramènent à une seule et même aspiration : s'abstraire de la matière (vertu première, transcendante, de l'amour, croit-elle). Pourquoi? N'est pas étranger au phénomène le fait qu'elle associe sans cesse le rêve et l'idéal aux hautes sphères célestes, songeons par exemple à « cette passion merveilleuse » qu'elle envisage « comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques » (MB 361). Mais plus important encore est le fait que, marchant à la réalisation de ses rêves et idéaux, elle souffrira moins des entraves, des heurts, des accidents qui peuvent survenir en chemin, si son imbrication au réel est moins grande. « Ce qui affleure, effleure, frôle, attouche, chatouille, peut devenir "frottement" ou bien encore s'inscrire durablement dans le corps¹⁸⁹ », signale Cabanès, qui note la « porosité » d'un corps constamment « soumis à la pression du milieu, aux vibrations extérieures » et « pénétré, envahi par des sensations qui s'inscrivent en lui jusqu'à susciter des nausées¹⁹⁰. » Emma veut éviter à tout prix « cette douleur, enfin, que vous apportent l'interruption de tout mouvement accoutumé, la cessation brusque d'une vibration prolongée » (MB 437). Or, plus avance le récit, plus les irritations épidermiques de l'héroïne (si souvent suscitées par la simple présence de Charles) s'exacerbent. Elles poussent même au masochisme, façon détournée pour Emma d'exercer quelque mainmise sur elles :

Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent, et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance; – et au lieu d'en détourner sa pensée, elle l'y

¹⁸⁹ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 367. Cabanès examine de près la manière dont Flaubert décrit les irritations d'Emma et les vibrations du corps féminin. *Ibid.*, t. I, p. 356-357.

¹⁹⁰ *Ibid.*, t. I, p. 335.

attachait davantage, s'excitant à la douleur et en cherchant partout les occasions. Elle s'irritait d'un plat mal servi, ou d'une porte entre-bâillée [*sic*], gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, des ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite. (MB 423-424.)

Peut-être vaut-il mieux, finalement, s'épargner toute érosion ou imprégnation par l'évitement. Emma s'y essaye. Ainsi, durant l'un de ses accès de religion, elle s'exalte à l'idée d'atteindre « un état de pureté flottant au-dessus de la terre » que fait miroiter l'abbé Bournisien : « Il existait donc à la place du bonheur des félicité plus grandes, un autre amour au-dessus de tous les autres amours, sans intermittence ni fin, et qui s'accroîtrait éternellement! » (MB 520-521.) La puissance sans égal d'un tel « transport » tient entièrement à ceci : plus Emma plane au-dessus de la matière, moins celle-ci n'oppose de résistance à ses « transports ». De ce point de vue, le suicide constitue, une fois de plus, l'aboutissement et comme le parachèvement parfait d'une tendance présente tout au long du roman, puisque l'action interne de l'arsenic ingéré semble dissoudre l'héroïne dans l'air, la réduire en poussière, la volatiliser littéralement, comme l'a remarqué avant nous Hugues Laroche :

Des moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune. Emma disparaissait dessous; et il [...] semblait que, s'épandant au dehors d'elle-même elle se perdait confusément dans l'entourage des choses, dans le silence, dans la nuit, dans le vent qui passait, dans les senteurs humides qui montaient. (MB 630.)

Nul besoin d'absorber du poison, d'ailleurs, pour perdre de sa matérialité dans *Madame Bovary*. Il suffit apparemment d'avoir décidé de mourir, et soudain on paraît « extraordinairement belle, et majestueuse comme un fantôme » : on devient un surgissement, un spectre, une apparition, attestés par la tournure suggestive « [e]lle lui apparut » (MB 612). Laroche résume : « Emma s'évapore donc progressivement après sa mort¹⁹¹ », mais à vrai dire cette transformation est en cours depuis qu'elle se livre à « ces vapeurs-là, qui lui viennent d'un tas d'idées qu'elle se fourre dans la tête, et du désœuvrement où elle vit », pour reprendre le jugement intransigeant de sa belle-mère (MB 440). Aussi, il ne faut pas surestimer l'importance des obstacles qui

¹⁹¹ Hugues Laroche, « Être au parfum : la pyramide de Flaubert », *Romantisme : Figures*, no 107 (2000), p. 27.

jonchent la route que suit Emma. Les déterminants qui pèsent matériellement sur son existence, Emma ne les renverse pas, en fait, elle ne les affronte pas même; elle les contourne, les évite; certains l'effleurent, tout au plus; rien ne l'accroche, rien ne l'écorche. L'unique façon qu'elle a de les éliminer consiste à les nier, à les ignorer. Voilà ce qui la rend invincible, pour un temps. Et lorsqu'ils la rattrapent, il ne lui reste plus qu'à s'atomiser complètement.

Préconisant une approche plus attentive aux éléments folkloriques que met en jeu le texte flaubertien, Sarah Webster Goodwin a démontré qu'en fait le libre arbitre d'Emma se révèle illusoire (et donc que son suicide ne lui appartient pas), parce que chaque minute décisive de sa vie (chaque fois qu'elle aurait pu effectuer un choix déterminant) est dominée par la figure envoûtante, voire ensorcelante, du tourbillon, dans lequel pénètre l'héroïne avec un mélange de désir et de crainte, se laissant emporter irrésistiblement Dieu sait où, et jusque dans l'au-delà. Avatar hypnotique du rituel de la danse macabre du Moyen-âge, l'image du tourbillon surgit de façon récurrente dans *Madame Bovary* pour servir de seuil entre deux états : « *The vortex is not death itself but is the narrative principle corresponding to death*¹⁹² », explique Webster Goodwin. Rotations étourdissantes lors de la valse avec le vicomte à la Vaubyessard; tourbillonnement des désirs d'Emma auprès de Rodolphe, « comme des grains de sable sous un coup de vent » (MB 459) durant la fête des Comices; tournoiement de « globules couleur de feu » (MB 611) quand Emma décide d'aller chercher l'arsenic; et ainsi de suite. On s'étonne de ne trouver aucun tourbillon au bout de la longue agonie de l'héroïne, si on a oublié ce que nous rappelle Webster Goodwin : que la voix de l'Aveugle, lequel entonne sa chanson grivoise sous la fenêtre de la chambre d'Emma alors que celle-ci expire, a le pouvoir de « lui descen[dre] au fond de l'âme comme un tourbillon dans un abîme » et de

¹⁹² Sarah Webster Goodwin, *loc. cit.*, p. 206.

« l'emport[er] parmi les espaces d'une mélancolie sans bornes » (MB 569)¹⁹³. Mais pour bien soupeser l'importance de l'arrivée juste à point de l'Aveugle à Yonville, il faut avoir en tête la scène précédente, qui explique pourquoi il s'y rend. Quelques jours plus tôt, Homais et Emma, revenant de Rouen dans l'*Hirondelle*, l'avaient croisé « comme d'habitude [...] au bas de la côte » (MB 598) :

– Voilà, dit le pharmacien, une affection scrofuleuse!

Et, bien qu'il connût ce pauvre diable, il feignit de le voir pour la première fois, murmura les mots de *cornée*, *cornée opaque*, *sclérotique*, *facies*, puis lui demanda d'un ton paternel :

– Y a-t-il bien longtemps, mon ami, que tu as cette épouvantable infirmité? Au lieu de t'enivrer au cabaret, tu ferais mieux de suivre un régime.

Il l'engageait à prendre de bon vin, de bonne bière, de bons rôtis. L'Aveugle continuait sa chanson; il paraissait, d'ailleurs, presque idiot. Enfin, M. Homais ouvrit sa bourse.

– Tiens, voilà un sou, rends-moi deux liards : et n'oublie pas mes recommandations, tu t'en trouveras bien.

Hivert se permit tout haut quelque doute sur leur efficacité. Mais l'apothicaire certifia qu'il le guérirait lui-même, avec une pommade antiphlogistique de sa composition, et il donna son adresse :

– M. Homais, près des halles, suffisamment connu.

– Eh bien! pour la peine, dit Hivert, tu vas nous *montrer la comédie*. (MB 598-599.)

Et aussitôt le mendiant de s'exécuter. C'est une sorte de danse, macabre assurément : « L'Aveugle s'affaissa sur ses jarrets, et, la tête renversée, tout en roulant ses yeux verdâtres et tirant la langue, il se frottait l'estomac à deux mains, tandis qu'il poussait une sorte de hurlement sourd, comme un chien affamé. » (MB 599.) Or, cet acteur à bas prix et de bas étage – ne surgit-il pas d'ordinaire « au bas de la côte »? – n'a pas fini de faire du théâtre. Il reste une scène à son rôle. Débarquant sur la place de Yonville, il change de décor et de registre, passe de la comédie au drame lyrique. Sur le trottoir, au pied de la demeure Bovary, il reprend – sur le mode grotesque – le rôle si familier du jeune premier entonnant les louanges de la belle châtelaine emprisonnée dans sa tourelle médiévale : songeons au trouvère d'*Il Trovatore* de Verdi, chantant à l'ombre des murs de la ville pour Léonora, fameuse suicidée qui par

¹⁹³ « The most important feature of l'aveugle is his voice and its effect on Emma: "Cela lui descendait au fond de l'âme comme un tourbillon dans un abîme, et l'emportait parmi les espaces d'une mélancolie sans bornes". The tourbillon locates Emma's response to the blind man among her responses to the viscount, Rodolphe, and Léon. Each of these figures seem to Emma to promise an escape from her confining existence; all arouse in her a mental state of confusion, a tourbillon whose vortex she enters with a mixture of desire and fear. » *Ibid.*, p. 200.

amour s'empoisonne pour échapper à l'étreinte d'un soupirant¹⁹⁴. C'est dire que l'aveugle de *Madame Bovary* n'est pas n'importe quelle sorte de passeur. Le vicomte, Rodolphe et Léon aussi suscitent chez elle des tourbillons d'émotion qui la transportent au loin et mènent son histoire de stade en stade, Webster Goodwin l'a bien montré. Cependant, au contraire des autres, le « transport » qu'instille l'Aveugle en Emma lui fait franchir un seuil d'un autre ordre, celui de l'existence : « la cécité à un certain ordre des choses peut rendre, en contrepartie, clairvoyant à un ordre du monde¹⁹⁵ », commente Jean-Marie Privat. Moins *passeur* que *trépasser*, l'aveugle conduit de la vie au trépas, c'est-à-dire dans l'au-delà, ce que le choix des mots de Flaubert suggérerait déjà : rappelons-le, il la projette « parmi *les espaces* d'une mélancolie *sans bornes* » (nous soulignons); la phrase procède à une atomisation de l'espace intérieur et à un déploiement infini de celui-ci¹⁹⁶ qui, dispersé en multiples unités et surtout rendu informe parce que désormais dépourvu de balises, devient à la fois pluriel et singulier, intérieur et extérieur. Irreprésentable. Telle est bien la seule image qu'on puisse donner de l'inconnue qu'est l'au-delà.

Conclusion : « Mais tout cela va loin, mon enfant! »

Dans l'ensemble, l'examen de ce que plus de cent cinquante ans de critiques ont avancé comme causes derrière le suicide de Mme Bovary révèle un foisonnement formidable. Les quelques branches principales (psychologie, philosophie, sociologie, littérature) n'ont cessé de s'étendre, de s'étoffer, de se segmenter, de se repousser, de se diviser, de se rejoindre, de s'assembler, de se multiplier, de se disséminer, de se concurrencer, et de se hasarder toujours plus avant, imitant de la sorte les tendances à la spécialisation progressive des savoirs et à l'interdisciplinarité qui sont celles de

¹⁹⁴ L'exemple est de circonstance, puisque la première de la version française, *Le Trouvère*, remaniée par Verdi pour satisfaire aux exigences de l'Opéra de Paris, eut lieu le 12 janvier 1857 à l'Opéra de Paris. *Il Trovatore* avait été présenté à Rome en 1853, puis à Paris l'année suivante dans sa version originale.

¹⁹⁵ Jean-Marie Privat, *op. cit.*, p. 187.

¹⁹⁶ Webster Goodwin avant nous a esquissé cette notion dans son article : « *The mélancolie sans bornes to which the blind man transports her is, in other guises, the pure infinity of her desire.* » Sarah Webster Goodwin, *loc. cit.*, p. 200.

notre modernité. Mais ce mouvement était déjà inscrit à même le texte inépuisable de Flaubert, nous espérons l'avoir assez démontré. Par leur avancée, la question de la mort d'Emma est devenue un tout composite et abondant, vivant au sens fort, auquel nous avons pu joindre une ramille, en examinant de près l'âpre besoin de mouvement de l'héroïne.

En effet, l'analyse de la spatialisation des « transports » d'Emma dévoile que, dans *Madame Bovary*, fuir l'espace (où l'on est) l'emporte sur la fuite de l'être (que l'on est). Du reste, un mot comme *transport* est polysémique : avec Baudelaire, il a pu signifier l'ambition de transporter le réel vers un ailleurs, celle d'instaurer, par un geste dramatique et extrême, un nouvel ordre; avec Sainte-Beuve, il renvoyait plutôt au sentiment de dévaler une pente qui est la sienne propre; avec d'autres, il a désigné l'émotion sous toutes ses formes (celle de rêver, celle d'aimer, celle de contempler, celle de s'anéantir, celle d'agir comme un héros de roman, etc.); pour nous, il a surtout permis de mettre en lumière les « fureurs » de la locomotion. Malgré le quadruple sens que nous avons donné au mot, l'étude des « transports » de l'héroïne flaubertienne nous a ramené, chaque fois, à la mort volontaire d'Emma comme terme fatal d'une existence qui ne pouvait finir autrement.

Aussi nous trouvons-nous, au terme de notre analyse, forcé de nuancer le propos de Ross Chambers : ce qu'Emma « aime le plus » n'est pas « la mer », c'est Paris, c'est la mort, etc. – c'est l'*ailleurs*. Or, quel est le mode de transport par excellence au mitan du XIX^e siècle pour partir au loin, pour voyager? La voie maritime¹⁹⁷. Et le séjour sur l'eau qui mène de Rouen à Paris, tout comme celui en compagnie de Charon sur sa barque qui, traversant le Styx, mène du monde des vivants au royaume des morts, ne s'accomplit-il pas par la Seine, ce grand fleuve qui,

¹⁹⁷ Même si la ligne Paris-Rouen était en fonction depuis les premières années de 1840, le chemin de fer – ce grand symbole du progrès au XIX^e siècle et de la révolution des transports en cours – est remarquablement absent de *Madame Bovary*; son existence n'est qu'entraperçue durant la scène du fiacre qui « entr[e] au grand galop dans la gare du chemin de fer » (MB 548).

à l'époque, est aussi notoirement la voie royale des suicidés? Mais c'est là un voyage à contre-courant, car de Rouen les eaux coulent naturellement à la mer, par où nous retrouvons l'ironie flaubertienne.

Tout bien considéré, peu importe la perspective que le lecteur privilégie devant la grande énigme de la Fatalité (Emma en victime ou en bourreau), la décision de l'héroïne de quitter la vie force le lecteur de *Madame Bovary* à revenir sur l'ensemble des menus faits dont il a été le témoin secret, car chacun des *déterminants* ou *choix* ayant mené l'héroïne à son extrémité constitue un iota nécessaire au cumul – le geste fatidique n'est autre que le résultat de leur somme.

Il ne faut donc pas s'étonner d'avoir pu dire, et plus d'une fois, une chose et son contraire. À l'évidence, le mal de Mme Bovary et son décès sont à la fois intrinsèques à elle et extrinsèques. En termes plus ethnocritiques, nous dirons avec Jean-Marie Privat qu'« Emma ne peut supporter un carême de plus et, dans le même temps, on ne lui pardonne plus de vivre sa vie de carnaval¹⁹⁸. » Elle meurt d'épuisement (interne) et meurt de la sanction (externe) suscitée par ses écarts. L'héroïne elle-même semble détenir la clé de cette double causalité, sous la forme toutefois d'un savoir insu qui de peine et de misère affleure à sa conscience, lorsque, dans l'étiollement de sa passion pour Rodolphe, elle s'interroge sur sa souffrance : « Mais qui donc la rendait si malheureuse? Où était la catastrophe extraordinaire qui l'avait bouleversée? Et elle releva la tête, regardant autour d'elle, comme pour chercher la cause de ce qui la faisait souffrir. » (MB 483.) Flaubert ne cesse de nous inviter à questionner les causes du mal-être de son héroïne; si ailleurs il déploie d'autres techniques, ici, sa stratégie consiste à montrer Emma aussi perplexe que nous; cependant, il choisit une syntaxe qui habilement met en équivalence Qui et Où, avant de montrer son personnage scrutant le vide, façon de dire que c'est peut-être une personne, peut-être un lieu et peut-être rien du tout qui la torture. Cela explique

¹⁹⁸ Jean-Marie Privat, *Bovary Charivari*, op. cit., p. 183.

au moins en partie pourquoi elle ne se tue pas à la suite de cette première rupture : il se peut encore qu'elle ne souffre que d'hypochondrie, c'est-à-dire d'imagination. Il en va tout autrement lorsque, plus tard, surviennent les difficultés avec Léon, car on lit : « Tout et elle-même lui étaient insupportables. » (MB 591.) Plus de doute, OÙ et Qui sont en cause; et Rien ne l'est plus.

Emma ne connaîtra donc pas ses vieux jours, au contraire de Léon, qui, s'étant bien amusé avec sa maîtresse, passe aux choses sérieuses de l'âge adulte : il a une position de notaire à prendre. Le stade des jeux folâtres n'est pas sans charmes, c'est même un passage obligé à ses yeux, une sorte de rituel adolescent, mais bientôt le prend la « peur de se compromettre » (MB 589); y rester davantage l'exposerait à de fâcheuses conséquences :

En effet, quelqu'un avait envoyé à sa mère une longue lettre anonyme, pour la prévenir qu'il *se perdait avec une femme mariée*; et aussitôt la bonne dame, entrevoyant l'éternel épouvantail des familles, c'est-à-dire la vague créature pernicieuse, la sirène, le monstre, qui habite fantastiquement les profondeurs de l'amour, écrivit à maître Dubocage, son patron, lequel fut parfait dans cette affaire. Il le tint durant trois quarts d'heure, voulant lui dessiller les yeux, l'avertir du gouffre. Une telle intrigue nuirait plus tard à son établissement. Il le supplia de rompre, et, s'il ne faisait ce sacrifice dans son propre intérêt, qu'il le fît au moins pour lui, Dubocage! (MB 589.)

Être *tenue* trois quarts d'heure immobile sous la semonce d'un supérieur, voilà un traitement qu'Emma n'eût pas toléré. Nous la savons plus véhémence, plus encline à plonger sans hésitation dans le terrible « gouffre » qu'on lui décrit – si ce n'est que par bravade contre tant d'ennuyeuse autorité et de prescriptions frileuses. Le jeune homme, au contraire, finira par obtempérer; et Charles, quelque temps plus tard, encore endeuillé de sa seconde épouse, recevra un faire-part signé madame veuve Dupuis, lui annonçant le « mariage de M. Léon Dupuis, son fils, notaire à Yvetot, avec mademoiselle Léocadie Leboeuf, de Bondeville » (MB 638). Léon en est revenu; il a déniché une Charles Bovary au féminin (le sème commun du bovin est évident),

et il l'épouse aussitôt¹⁹⁹. D'être saisi par l'autorité a enclenché chez lui un processus de maturation « naturel » (c'est-à-dire conçu tel par les mœurs provinciales) qu'Emma, saisie elle aussi (et sur un mode analogue), court-circuite plutôt ou, pour mieux dire, refuse, en empruntant la porte du suicide.

N'y voyons pas une abdication. Emma Rouault, Mme Bovary, l'*elle* de tous les livres est à tous les stades de son existence restée fidèle à sa quête personnelle de connaissance. Jamais la sagesse, la maturité ou la vieillesse ne l'ont tentée. Sa curiosité n'a cessé de se porter vers la passion, vers l'énergie, vers l'exaltation jeunes. Elle n'a pas dérogé de son programme, a connu et a vécu l'expérience de larges pans de ce qu'elle ambitionnait, sans jamais reculer ni raisonner, comme le souligne Yvan Leclerc :

Mais par où Emma est « sublime » comme dit Baudelaire, c'est qu'elle cherche à *savoir* (version féminine de Don Juan, elle est aussi une Faust[e] de l'Amour), *au juste*. Certes, il n'y a pas de justice pour la Passion, ni de justesse du rapport entre mot et vie (sauf pour Homais, qui a toujours l'expression congrue, l'étiquette qui *colle*), mais si elle avait écouté autour d'elle, près d'elle, Emma aurait peut-être su ce qu'on entendait, *au juste*, dans la vie, quand près d'elle Homais aurait nommé *Justin*, le seul juste, juste un, celui qui sait ce qu'est une clé, un capharnaüm, de l'arsenic, une vraie femme et de vrais sanglots, sur une tombe, la nuit²⁰⁰.

Justin était-il trop proche pour qu'elle le voie? Peu importe, l'apprenti pharmacien aurait sans doute fini comme son autre voisin, l'apprenti notaire : par mûrir.

En somme, Mme Bovary, dans son éternelle jeunesse, se conforme au suicidaire typique du romantisme qu'a étudié Pierre Popovic : soit trop jeune, soit trop efféminé, soit trop engagé dans sa propre quête identitaire pour s'en détacher, le suicidaire romantique souvent souffre de ces trois *travers*, qui l'empêchent de quitter

¹⁹⁹ Il y a aussi un peu d'Emma dans cette épouse, ne serait-ce qu'un tout petit peu, si l'on se rappelle que Léocadie est l'un des prénoms baroques auxquels songe Mme Bovary pour sa fille : « Pendant sa convalescence, elle s'occupa beaucoup à chercher un nom pour sa fille. D'abord, elle passa en revue tous ceux qui avaient des terminaisons italiennes, tels que Clara, Louisa, Amanda, Atala; elle aimait assez Galsuinde, plus encore Yseult ou Léocadie. » (MB 406.)

²⁰⁰ Yvan Leclerc, « Madame Bovary et Les Fleurs du Mal : lectures croisées », *loc. cit.*, p. 49.

la marge et d'intégrer la société formellement²⁰¹. Si donc, comme l'écrit Guy Sagnes, « *Madame Bovary* ridiculise à force d'entassement l'arsenal romantique²⁰² », Flaubert est loin de donner un suicide purement antiromantique.

Nous avons vu que, tout en parodiant le « transport d'héroïsme » qu'éprouve Emma lorsqu'elle embrasse le suicide, Flaubert ne discrédite pas l'action héroïque comme telle. Seulement, *Madame Bovary* met en lumière le pernicieux ver qui ronge de l'intérieur le modèle romantique de la mort volontaire. Celui-ci fonctionne essentiellement comme un tambour réclamant l'attention de tous les membres de la communauté pour les inviter à rénover (améliorer, adoucir, etc.) le régime social en place. Or, les suicidaires se trouvent forcément à l'orée de la société : ou bien, en leur qualité de solitaire ou de misanthrope, ils sont intrinsèquement à l'écart, et donc hors de portée (et hors d'état de nuire à l'Ordre), ou bien ils s'en écartent définitivement par le geste radical qui les plonge dans l'au-delà. Au mieux, leur intervention dans le social ne se réalisera qu'après leur suicide, c'est-à-dire en leur absence. Leur pari gît donc dans le retentissement que peut produire leur mort. Ils misent tout sur l'espoir d'être entendus après coup, faute d'avoir su se faire entendre de leur vivant. Il faut que leur choix de mourir cause un tintamarre, provoque une commotion, résonne fort et longtemps. Pourtant, à force de taper sur une peau, même bien tendue, celle-ci s'use, et le son qu'elle produit perd de son éclat. Et quand *Madame Bovary* paraît, il y a longtemps qu'un dénouement par suicide du héros principal constitue un *topos* ordinaire de la littérature sentimentale – sans quoi Emma n'eût pas pu songer à finir de la sorte. C'est probablement pourquoi ni Sainte-Beuve ni Baudelaire ne relèvent

²⁰¹ Le Chatterton de Vigny en est le prototype : « Inoffensif et sans pouvoir, incapable de calcul et de toute émotion, il affiche une fragilité de capital social qui le rend comparable à l'enfant et à la femme, [...] il vit dans une niche séparée du monde des affaires, des finances et de la politique [...], il porte des valeurs incommunicables. [...] L'enfant, le poète et la femme avancent dans l'existence comme des îles flottant sur une mauvaise mer, mis en retraite intramondaine, l'enfant à cause de son âge, le poète de sa vocation, la femme du pouvoir coercitif qui pèse sur elle. » Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 90-91.

²⁰² Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française*, op. cit., p. 192.

explicitement l'héroïsme propre aux derniers faits et gestes d'Emma²⁰³ : en 1857, cette association est réifiée, et la survenue du suicide à la fin d'un roman n'est rien de plus qu'un incident littéraire des plus courants. N'ont-ils pas l'un comme l'autre été frappés par la banalité du sujet de *Madame Bovary*? « Petites misères, prétentions, bêtise, routine, monotonie et ennui²⁰⁴ » composent le volume, estime le critique; selon le poète, Flaubert étend « un style nerveux, pittoresque, subtil, exact, sur un canevas banal²⁰⁵. » Loin d'être un motif apte à donner du relief à ce canevas, la mort volontaire d'Emma, quoique pourvue du surcroît de sens qui caractérise tout suicide²⁰⁶, ne peut plus détonner ni détoner dans le contexte littéraire de l'époque, car elle s'inscrit au contraire dans la continuité et inscrit Mme Bovary dans la longue lignée des héros romantiques mécontents du réel²⁰⁷. Rancière écrit : « *Madame Bovary* est le premier manifeste anti-kitsch²⁰⁸. » Or, quoi de plus kitsch, comme mort, à mi-chemin du XIX^e siècle, que le suicide? Là où intervient la rupture flaubertienne, dans l'histoire de la représentation littéraire du suicide, c'est justement dans la mise en évidence de la nature coutumière, prévisible, usée, de la mort volontaire comme

²⁰³ Baudelaire admire certes la poursuite acharnée de l'Idéal à laquelle se livre Emma, il loue son esprit combatif et ses aspirations de grande dame, mais il ne se fait pas d'illusions sur le pouvoir politique ou social de cette paysanne embourgeoisée, isolée au milieu d'un village de province sans importance. Pour lui, cette héroïne n'est pas une héroïne au sens véritable du mot. Voir Charles Baudelaire, « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert », *loc. cit.*, p. 80-81. Le changement de registre que connaît le suicide dans la littérature dès la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e, passant de l'épopée des grandes figures antiques ou médiévales au roman des petites gens, n'est certes pas étranger à l'impuissance accrue des héros suicidaires. Un suicidologue aussi chevronné et lettré que Brierre de Boismont ne pouvait manquer de souligner la donne : « Ce qu'il y a de curieux et de triste à la fois, c'est qu'à mesure que les suicides sont plus nombreux, il semble que les causes en deviennent moins graves; on dirait qu'ils ont perdu le caractère grandiose de l'antiquité pour se rapetisser aux proportions de l'individu. » *Op. cit.*, p. x.

²⁰⁴ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *loc. cit.*, p. 348.

²⁰⁵ Charles Baudelaire, « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert », *loc. cit.*, p. 80.

²⁰⁶ Le suicide en littérature ne signifie généralement pas simplement la mort du personnage, sauf s'il s'agit d'un personnage très secondaire. Plus souvent qu'autrement, il requiert l'attention du lecteur comme signe à valeur ajoutée, et ce, de façon exacerbée chez les Romantiques. Ainsi, « Sand fait ressortir que seul le suicide est significatif, non la mort », signale Popovic à propos de la tentative de Bénédict dans *Valentine*. Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 87.

²⁰⁷ François Jost offre un aperçu éloquent du pullulement des suicidaires dans la littérature dès la fin du XVIII^e siècle et jusqu'au romantisme finissant à mi-chemin du siècle suivant. « Littérature et suicide : de Werther à *Madame Bovary* », *loc. cit.*, p. 173 et *passim*.

²⁰⁸ Jacques Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary », *loc. cit.*, p. 69.

moyen typiquement littéraire : c'est par là que craque le texte comme un cuir usé, incapable de mobiliser les passions parce que trop terne de timbre :

L'écriture accomplit alors la prouesse de faire valoir et d'analyser dans le même mouvement ce à quoi il ne lui est plus permis de donner libre cours. Le lyrisme se trouve ainsi placé sous surveillance de l'ironie qui exerce sur lui sa pression et le contraint à composer avec les forces qui le nient²⁰⁹.

Si, comme on l'a vu, Flaubert tue son héroïne pour exorciser son romantisme, cette dernière se tue peut-être pour les mêmes raisons. Une telle hypothèse ne tient que si on admet la textualisation que nous avons voulu mettre en évidence, celle, ténue, d'Emma en écrivaine de plus en plus lucide et critique. Mme Bovary se présente alors comme une sorte d'envers réaliste du poète suicidé et se substitue à lui, destituant le chronotype romantique par la consécration d'un nouveau type : le suicidaire bovaryste²¹⁰.

Emma ne lirait pas *Madame Bovary*, pour reprendre la formule de Françoise Gaillard. Il y a au moins deux raisons à cela. D'abord, l'histoire qu'elle vit n'est pas du tout dans ses goûts; la jeune femme s'en plaint assez et déploie suffisamment d'énergie à s'en sortir pour qu'on le sache. Ensuite, à l'époque où elle vit, c'est-à-dire à mi-chemin du XIX^e siècle, il ne se fait pas encore de romans comme le sien. *Madame Bovary* est le premier. Aussi faut-il reconnaître derrière cette mise en scène métalittéraire la mise en abyme de l'immense bond en avant qu'effectue la littérature

²⁰⁹ Jean-Michel Maulpoix, *loc. cit.*, p. 95. Jacques Neefs tout récemment a réitéré ce constat : « si ce roman est une "révolution dans les lettres", c'est en ce qu'il s'arrache à une tradition du roman (en particulier sentimental) qu'il absorbe ironiquement, et qu'il fait vaciller, par l'intensité même du vertige mimétique qu'il produit, par l'intensité de sa conception et de son style, l'interrogation sur les actions et les passions humaines que la littérature porte avec elle. » Jacques Neefs, « Une révolution dans les lettres », *Magazine littéraire : Les vies de Madame Bovary. La nouvelle jeunesse du roman de Flaubert*, no 458 (décembre 2006), p. 32. Neefs cite Guy de Maupassant, « Gustave Flaubert », d'abord paru en tête des *Lettres à George Sand* de Flaubert publiées en 1884, repris dans *Chroniques*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », série « La Pochothèque », 2008, p. 1232.

²¹⁰ Selon Pierre Popovic, qui s'inspire ici de José-Luis Diaz, le chronotype du suicidaire romantique aurait succédé vers 1830 à celui du poète mourant : « "chronotype" désigne la personnification d'une contradiction historique dans un discours ou dans un texte (ou dans un ensemble de discours ou de textes). Le flâneur de Baudelaire, le militant poète de Miron, le déguisé de carnaval de Ghelderode sont des chronotypes. » Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, *op. cit.*, p. 67, note 20.

grâce à ce roman. Car avec *Madame Bovary*, le roman, en tant que genre littéraire, s'affirme lui-même en train d'entamer un voyage en territoire inconnu, se trouve à effectuer une tournée dans les pays toujours inexplorés de la nouveauté et de l'inédit.

L'un des aspects par lesquels l'œuvre innove est justement la mise en place de ce dispositif métalittéraire qui fait de l'héroïne à la fois le modèle et le contre-modèle du roman dont elle est l'héroïne. Par exemple, *Madame Bovary* partage le bovarysme d'Emma, comme le fait remarquer Ross Chambers :

Disons simplement [...] que le roman ressemble à son héroïne (et diffère de Charles) par sa volonté de *distinction*, par sa croyance en la possibilité d'un certain "bonheur" que tout pourtant lui dénie, bonheur d'une existence autonome qui serait d'une qualité différente et supérieure, par rapport à ce monde vulgaire qui pourtant lui fournit obligatoirement toute sa matière²¹¹.

Cela revient à instaurer « l'échec comme une des valeurs positives » de l'œuvre (et de la littérature) et constitue un fait éminent « du modernisme européen²¹² », selon Chambers. Mais la révolution littéraire à laquelle donne lieu cette œuvre s'effectue aussi sur d'autres plans. Charles Dantzig retient que « Flaubert a transfiguré un sujet bourgeois en drame racinien. Le racinisme, ce ne sont pas des princes, c'est un sentiment²¹³. » Résurgence et rénovation de la tragédie classique, donc, mais également du réalisme balzacien, comme le souligne Claude Duchet à propos du sous-titre flaubertien :

Mœurs de province affiche sa filiation balzacienne en condensant, en une formule, deux opérateurs balzaciens : *études de mœurs* et *scènes de la vie de province*. Mais cette réécriture ne serait-elle pas justement un leurre [...], tout autant qu'un signe de (fausse) reconnaissance?

²¹¹ Ross Chambers, *Mélancolie et opposition*, op. cit., p. 33.

²¹² *Ibid.*, p. 26. Chambers explique : « Un Flaubert, tentant de faire *nouveau* dans une société mercantile et expansionniste qui a inventé la "nouveauté" comme moyen de "faire marcher le commerce" et d'accroître l'économie, ne peut pas ne pas avoir conscience du fait que son livre est une denrée littéraire, répétant sur le marché le geste commerçant d'un Lheureux, qui séduit Emma au même titre que ses amants mais au moyen d'articles qui la tentent; livre qui participe donc pleinement à cette société qu'il réprouve... Avant Kafka, avant Beckett, Flaubert et Baudelaire, mais aussi Nerval – apologiste de la "folie" dans une société où celle-ci est fortement réprimée – auront dû travailler dans la conscience de leur échec inévitable. » *Ibid.*

²¹³ Charles Dantzig, « Contre le travail », *Magazine littéraire : Les vies de Madame Bovary. La nouvelle jeunesse du roman de Flaubert*, no 458 (décembre 2006), p. 65.

Précisément dans cette *Revue de Paris* où s'illustra le nom de Balzac, auteur d'une certaine *Eugénie Grandet. Histoire de province*, titre provisoire essayé en septembre 1834. On peut rêver un instant à une *Emma Rouault, histoire de province* pour bien marquer l'écart, fondateur²¹⁴.

Ce à quoi Duchet fait allusion, en parlant d'« écart », c'est qu'avec un tel titre la peinture de mœurs donnée par Flaubert semble se déplacer de la province en général pour se focaliser strictement sur l'héroïne, à laquelle on postule un tempérament suffisamment hors du commun pour être croqué dans un roman. Encore là, il s'agit d'un « déplacement » littéraire qui a bouleversé la géographie romanesque française de façon durable et aisément perceptible dans ses productions subséquentes. Il y a bien chez Flaubert, confirme Pierre-Marc de Biasi « un certain réalisme documentaire – même pour *Madame Bovary*, qui reste le moins documenté des romans flaubertiens – mais en faveur d'un système qui fait du “réel” un défi et nullement un recours²¹⁵. » De fait, Flaubert avec son premier roman publié documente la femme de province nerveuse, adultère, dépensière, suicidée, Biasi le démontre bien : « Des sources réelles n'ont jamais suffi à faire un roman réaliste. [...] Flaubert, dans sa méthode, est peut-être beaucoup moins antibalzacien qu'on ne l'a cru. Il modernise l'observation réaliste en lui appliquant le modèle expérimental de son temps²¹⁶. » Un autre plan de renouvellement, celui auquel nous avons accordé la plus grande attention, tient à la représentation de l'énergie vitale humaine. En effet, par l'illustration des velléités déçues et des défaillances de la volonté de l'héroïne, lesquelles font place au surgissement inattendu et à l'envahissement progressif de l'insu, de l'incontrôlé, de l'involontaire, Flaubert ouvre une littérature du choc entre l'esprit et la matière qui ne s'emboîtent pas, ou mal. Dès 1882, Paul Bourget situait d'emblée *Madame Bovary* à l'origine de ce nouveau courant littéraire dont la pratique allait consister à raconter le progressif et tragique effacement de la volonté : le naturalisme. En *Emma*, la

²¹⁴ Claude Duchet, « Étranges mœurs de province », *Magazine littéraire : Les vies de Madame Bovary. La nouvelle jeunesse du roman de Flaubert*, no 458 (décembre 2006), p. 42.

²¹⁵ Pierre-Marc de Biasi, « Un roman réaliste », *Magazine littéraire : Les vies de Madame Bovary. La nouvelle jeunesse du roman de Flaubert*, no 458 (décembre 2006), p. 45.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

concurrence demeurait serrée entre l'énergie interne et les éléments externes, mais le coup aux forces volontaires était porté, selon Bourget, produisant une littérature où elles ne cesseraient de faiblir²¹⁷.

De fait, l'ensemble des écrivains naturalistes allait se réclamer non seulement de Flaubert et de son innovation, mais surtout de *Madame Bovary*; et chacun d'entre eux allait, parmi ses premières œuvres, souvent dès la première, s'essayer à sa petite Mme Bovary, proposer un protagoniste bovaryque et suicidaire, centrant son intrigue sur tel ou tel aspect du roman de Flaubert, et revisitant le plus souvent un ou plusieurs des problèmes rencontrés par Emma en cours de route. « L'écrivain accomplit ce prodige : disparaître complètement, et faire sentir partout son grand art²¹⁸ », écrivait Zola à propos du maître de Croisset; l'auteur de *Thérèse Raquin* ne devinait pas, en 1875, à quel point le groupe d'écrivains dont il s'apprêtait à devenir le chef de file allait « faire sentir » l'art de Flaubert dans ses diverses productions... Aussi retrouverons-nous dans les prochains chapitres de notre thèse chacune des tensions que nous avons rencontrées ici, dans les ramages touffus de la critique ou dans le modeste rameau que nous avons voulu apporter au lot. Il ne pouvait en aller autrement, car Flaubert avait du premier coup, à travers le destin sublime d'Emma, mis à profit tous les ressorts littéraires du suicide en régime réaliste.

²¹⁷ À propos des écrivains de cette veine « s'appliquant surtout à la transcription des milieux », Bourget notait : « Ils montrent la créature humaine dominée par les choses ambiantes et quasi incapable de réaction personnelle. De là dérive ce fatalisme accablé qui est la philosophie de toute l'école des romanciers actuels. De là ces tableaux d'une humanité à la fois très réelle et très mutilée. De là cette renonciation de plus en plus marquée aux vastes espoirs, aux généreuses fièvres, à tout ce que le terme d'Idéal résume de croyances dans notre énergie intime. Et, comme notre époque est atteinte d'une maladie de la volonté, de là cette vogue d'une littérature dont la psychologie convient si bien aux affaiblissements progressifs du ressort intérieur. Lentement, et dans beaucoup d'esprits soumis à l'éducation des romans nouveaux, s'élabore la conception que l'effort est inutile et le pouvoir des causes étrangères irrésistible. Or, comme dans l'ordre de la vie morale nous valons en capacité d'énergie juste autant que nous croyons valoir, lentement aussi chez ces mêmes personnes la volonté se désagrège, – et les héritiers, par Flaubert, de ce romantisme qui a trop exigé de la vie, sont les plus actifs ouvriers de cette désagrégation de la volonté. » Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Gustave Flaubert », *loc. cit.*, p. 892-893.

²¹⁸ Émile Zola, « Gustave Flaubert et ses œuvres », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XI, p. 106.

« Ah! elle s'occupe! À quoi donc? À lire des romans, de mauvais livres, des ouvrages qui sont contre la religion et dans lesquels on se moque des prêtres par des discours tirés de Voltaire. Mais tout cela va loin, mon pauvre enfant » (*MB* 440). La belle-mère ne se doutait pas à quel point son avertissement se concrétiserait. Car Emma est allée loin, dans tous les sens qu'on voudra prêter à l'expression. Ce pied de nez étant fait et bien fait, et ayant voyagé comme elle l'entendait, peut-être l'héroïne a-t-elle simplement voulu se reposer après tant d'agitation? À plusieurs reprises le trépas est évoqué par Mme Bovary comme un repos souhaitable, une position enviable : « Elle aurait voulu ne plus vivre, ou continuellement dormir. » (*MB* 590.) D'autres arguments militent en faveur de cette lecture. « La raison qu'elle donne à Justin pour avoir de l'arsenic », Michael C. Hydak a raison de le souligner, « est de tuer les rats qui l'empêchent de dormir²¹⁹. » De fait, note-t-il, aussitôt le poison avalé, elle se dit « je vais dormir, et tout sera fini. » (*MB* 613.) Pourtant, il n'en est rien. Les romanciers des générations suivantes n'ont cessé de la ressusciter, et la critique littéraire de même. Mais voici que nous repartons de plus belle...

²¹⁹ Michael C. Hydak, *loc. cit.*, p. 147.

CHAPITRE II
À LA LIMITE DU SUICIDE : LA QUESTION DE LA VOLONTÉ
CHEZ GERMINIE ET GERVAISE

Ce que prouve ce nombre exceptionnellement
élevé de morts volontaires, c'est l'état de
perturbation profonde dont souffrent les
sociétés civilisées et il en atteste la gravité.
On peut même dire qu'il en donne la mesure¹.
ÉMILE DURKHEIM

« Il existe, chez les romanciers naturalistes, un mythe de la femme conçue comme l'être physiologique par excellence, la meilleure proie pour l'enveloppement par le milieu, le lieu privilégié des névroses, des crises sensuelles, des folies mystiques² », constate Jacques Dubois. Pour attraper de tels maux, il aide d'y être prédisposé héréditairement, culturellement et biologiquement; or, la « porosité du corps et de la conscience³ » qui caractérise la femme dans l'imaginaire du XIX^e siècle et tout spécialement chez les écrivains naturalistes, identifiée par Jean-Louis Cabanès dans *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, réunit les conditions favorables pour remplir ces trois critères. On ne s'étonnera donc pas qu'un grand nombre des protagonistes de cette littérature à être atteints de la maladie du suicide soient des personnages féminins, tandis que, dans la réalité statistique recensée en 1856 par Alexandre Brierre de Boismont dans *Du suicide et de la folie suicide* et en 1897 par Émile Durkheim dans *Le Suicide*, les femmes ne représentent qu'un cinquième, à la rigueur un quart, des morts volontaires. Le ratio demeure uniforme durant la période.

Allant plus loin, le milieu le plus propice à l'incubation, à la circulation et à la propagation du vice, de la maladie, des défaillances morales aussi bien que physiques, bref à tous les troubles dignes d'intérêt, c'est, pour la plupart de ces écrivains, le milieu populaire, celui où évoluent par exemple Germinie Lacerteux et Gervaise

¹ Émile Durkheim, *Le Suicide : Étude de sociologie*, op. cit., p. 450.

² Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, coll. « Belin sup : lettres », 1993, p. 7.

³ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 335.

Macquart. N'y est pas étrangère la promiscuité qui y règne : « Oui, ça devait porter malheur d'être ainsi les uns sur les autres, dans ces grandes gueuses de maisons ouvrières; on y attrapait le choléra de la misère⁴ », écrit Émile Zola en 1876 dans *L'Assommoir*, prêtant cette poignante réflexion à son héroïne. Edmond et Jules de Goncourt dans leur roman *Germinie Lacerteux*, paru douze ans plus tôt, donnaient à lire le même constat et soulignaient que l'empilement de la vie ouvrière se prolongeait jusqu'au cimetière, dans la fosse : « La corruption y est commune; personne n'a la sienne, chacun a celle de tous : c'est la promiscuité du ver⁵! »

L'association semble aller de soi entre Germinie, la servante, et Gervaise, la blanchisseuse. *Germinie Lacerteux* et *L'Assommoir* sont souvent considérés comme, respectivement, le tout premier roman naturaliste et l'archétype du genre. Pierre-Jean Dufief a relevé chez nombre d'habitues du Grenier Goncourt « ce reproche fait à *L'Assommoir* de n'être qu'une pâle copie de *Germinie Lacerteux*⁶ », blâme entretenu par le maître d'Auteuil lui-même. Certes, les deux héroïnes partagent bien plus que la même syllabe inaugurale. Quand leur homme s'absente, elles se postent à la fenêtre et ne craignent pas de prendre froid pendant que défile devant leurs yeux quelque spectacle (le corps ouvrier s'amusant jusque tard dans la nuit ou se rendant au travail de bon matin) : « "Ma pauvre petite, vous feriez bien mieux de ne pas rester là, vous prendrez du mal... Vous êtes violette." / Gervaise s'entêta encore à la fenêtre pendant deux mortelles heures » (*L'A* 379), lit-on par exemple au tout début de *L'Assommoir*. De plus, l'une et l'autre semblent particulièrement douées pour attirer à elles toutes sortes de *misères* : « Qu'est-ce que vous voulez? », confie la maîtresse de Germinie

⁴ Émile Zola, *L'Assommoir*, d'abord paru dans *Le Bien public* du 13 avril au 7 juin 1876, puis dans *La République des Lettres* du 9 juillet 1876 au 7 janvier 1877, recueilli en 1877, repris dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. II, p. 778. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *L'Assommoir* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle *L'A* suivi du numéro de la page correspondante.

⁵ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, *op. cit.*, p. 261. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Germinie Lacerteux* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle *GL* suivi du numéro de la page correspondante.

⁶ Pierre-Jean Dufief, « Edmond de Goncourt et son cercle de "petits" naturalistes », dans Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes*, *op. cit.*, p. 23.

au médecin venu ausculter celle-ci : « Jamais de santé... toujours à être malade... des chagrins... des misères... et puis un caractère à se tourmenter toujours... » (GL 233); Gervaise convient elle-même du problème : « Son seul défaut, assurait-elle, était d'être très sensible, d'aimer tout le monde, de se passionner pour des gens qui lui faisaient ensuite mille misères. » (L'A 408.) Mais ce ne sont là que rapprochements de surface.

Chacune, au fil des souffrances qui l'accablent, s'engourdit petit à petit, cesse éventuellement de ressentir la douleur, développe une curiosité pour la mort et menace de céder à un *thanatos* de plus en plus envahissant, puis finit par errer de par les rues, entièrement dépossédée d'elle-même, comme une morte-vivante. Germinie battue par ses sœurs se prend d'« une vague espérance qu'on la tu[e] » (GL 87); des années plus tard, du haut d'un balcon, elle est prise d'un vertige, et « son regard s'arrêt[e] et traîn[e] autour d'elle sur toutes les choses qui peuvent guérir de la vie » (GL 214). Gervaise aussi, dès son premier malheur (lorsque Lantier la quitte), a pour réflexe de songer à la mort : « Ça lui avait d'abord fait une grosse peine; elle voulait même aller se jeter à l'eau » (L'A 407); vers la fin du roman le narrateur zolien explique qu'« elle en était tombée à ce point d'abrutissement, où l'on préfère crever que de remuer ses dix doigts. » (L'A 749.) L'une comme l'autre investira sa pulsion de mort dans l'alcool, Germinie « buv[ant] jusqu'à de l'absinthe pure pour tomber dans une léthargie plus complète » (GL 172); Gervaise « rêv[ant] de s'achever avec de l'eau-de-vie » (L'A 770). C'est là un poison qui, comme chacun sait, tue lentement et qui, plus important encore, a le pouvoir d'offrir quotidiennement une mort au monde partielle : l'apaisement temporaire des douleurs, par l'oubli dans l'ivresse. « [L]'alcoolisme est le plus souvent un thème obligé de la description des mœurs populaires⁷ », commente Jean-Louis Cabanès. Mais l'alcool ne tue pas que lentement,

⁷ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 456. « Le lyrisme de l'alcool dans la littérature réaliste est rarement lié à des difficultés existentielles! À l'exception de l'interne Barnier, dans *Sœur Philomène*, du musicien Maurice Berthauld dans la trilogie d'Hector Malot, *Les Amants*, *Les Époux*, *Les Enfants*, du cabotin Ginginet dans le premier roman de

au bout du *delirium tremens* des Coupeau de ce monde. Il tue promptement aussi, à coups de comas éthyliques : Germinie passe très près d'y laisser sa peau quand elle prend « le goulot de la bouteille d'eau-de-vie entre les dents » – d'ailleurs elle en laisse une part (de sa peau) dans cette « fausse couche, suivie d'une de ces pertes par où la vie s'écoule » (GL 173). Il tue également avec violence quand il pousse au « joli saut » du suicidaire, comme lorsque Coupeau s'élance « par-dessus le parapet » du Pont-Neuf, au bout d'« une noce de huit jours » (L'A 781) – la mort peut alors survenir par noyade (au sens propre), même si par chance l'ouvrier-zingueur en réchappe.

Du reste, d'être sujet à un *thanatos* persistant, d'être tenté par la mort, ne fait pas automatiquement de vous un suicidé. Personne n'envisage la mort de Germinie ou de Gervaise comme un suicide. L'idée paraît saugrenue. Mais on hésite moins à qualifier ces pauvres femmes de *suicidaires*, ne serait-ce que parce qu'elles ont des épisodes où les tourments de la vie leur semblent bien pires que le sommeil éternel. Par là, les destins involutifs de Germinie et de Gervaise incitent à réfléchir aux frontières du suicide, dans la mesure où leur mort est précoce, semble volontaire, car désirée, mais ne résulte pas d'un geste délibéré. Précocité et intention important : quand les jours d'une personne s'avancent, ou quand il s'agit d'un être bien malade,

Huysmans, *Marthe*, les ravages de l'ivrognerie semblent constamment dévaster l'univers des ouvriers ou celui des campagnes », précise Cabanès. *Ibid.* Balzac développait déjà en 1834, dans le prologue de *La Fille aux yeux d'or*, la thèse voulant que l'abus d'alcool des ouvriers les jours de paie était responsable de leur incapacité à grimper l'échelle sociale : « L'ouvrier, le prolétaire, l'homme qui remue ses pieds, ses mains, sa langue, son dos, son seul bras, ses cinq doigts pour vivre; eh bien, celui-là qui, le premier, devrait économiser le principe de sa vie, il outrepassa ses forces, attelle sa femme à quelque machine, use son enfant et le cloue à un rouage. [...] [I]nsouciant de l'avenir, avides de jouissances, comptant sur leurs bras comme le peintre sur sa palette, ils jettent, grands seigneurs d'un jour, leur argent le lundi dans les cabarets, qui font une enceinte de boue à la ville; ceinture de la plus impudique des Vénus, incessamment pliée et dépliée, où se perd comme au jeu la fortune périodique de ce peuple, aussi féroce au plaisir qu'il est tranquille au travail. Pendant cinq jours donc, aucun repos pour cette partie agissante de Paris! [...] Puis son plaisir, son repos est une lassante débauche, brune de peau, noire de tapes, blême d'ivresse, ou jaune d'indigestion, qui ne dure que deux jours, mais qui vole le pain de l'avenir, la soupe de la semaine, les robes de la femme, les langes de l'enfant en haillons. » Honoré de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, d'abord paru en 1834-35 dans les volumes III et IV des *Scènes de la vie parisienne*, repris dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, t. V, p. 1041.

on parle plus volontiers d'euthanasie⁸ que de suicide; quand la mort de quelqu'un survient entièrement par sa faute, mais de façon involontaire, on convient de dire qu'il s'agit d'un accident ou d'un accès de folie. Pourtant, les deux grandes alcooliques de la littérature naturaliste échappent à ces catégories. C'est bien plutôt par une imprudence et par un laisser-aller navrant qu'elles se rendent victimes d'elles-mêmes. Or, si l'on se fie à l'ouvrage capital d'Émile Durkheim paru en 1897, *Le Suicide*, tant la mort de Germinie que celle de Gervaise font partie de ce qu'il convient de nommer suicide. Fondant la sociologie moderne au moyen de l'étude de la mort volontaire, Durkheim proposait la définition suivante : « *On appelle suicide tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat*⁹. » De toute évidence, les cas de Germinie et de Gervaise posent problème en regard du suicide, aussi peut-il être propice à leur élucidation de les mettre en dialogue avec la théorie durkheimienne.

Ces destinées romanesques étonnantes nous mènent directement à la limite du suicide, borne conceptuelle floue que nous verrons à circonscrire au moyen d'une lecture en parallèle des deux romans. L'objectif n'est pas de proposer, façon Émile Durkheim, un système classificatoire qui permette de déterminer ce qui est ou n'est pas suicide à la lumière de ces cas limitrophes, mais bien de dégager un certain nombre de problématiques propres au corpus d'œuvres naturalistes qui se trouvent soulevées par l'incontournable question du suicide. Il s'agira d'abord de rappeler les grandes lignes de l'esthétique goncourtienne et zolienne qui se mettent en place avec *Germinie Lacerteux* et *L'Assommoir*, de façon à situer dans leur contexte littéraire les intrigues de ces romans présentant des morts pseudo-volontaires. Ensuite, nous

⁸ Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* recense dès 1870 le mot *euthanasie*, auquel de nombreux dictionnaires n'accordent naissance qu'au début du siècle suivant. Associé à un lexique médical ou philosophique, il signifie selon Larousse : « Mort douce, sans souffrance. [...] Science de rendre la mort douce, d'après F. Bacon. » *Op. cit.*, t. VII, p. 1134.

⁹ Émile Durkheim, *Le Suicide*, *op. cit.*, p. 5.

approfondirons tout autant les aspects de l'histoire de Germinie qui rangent ce cas frontière hors du suicide que ceux qui le rapprochent de la mort volontaire, et en ferons de même pour Gervaise. S'imposera le constat que plusieurs volontés animent ces personnages et qu'une telle délocalisation du vouloir écartèle Germinie et Gervaise, les projetant dans trois catégories mutuellement exclusives d'après la sociologie de Maurice Halbwachs¹⁰. Ce résultat nous conduira à évaluer le libre arbitre de ces protagonistes ainsi qu'à éclairer le naturalisme des marges du corps et de l'esprit que donnent à lire les frères Goncourt et Émile Zola dans leurs romans.

Mourir par accident et abrutissement volontaire

Dans leur préface à *Germinie Lacerteux*, les Goncourt annoncent : « l'étude qui suit est la clinique de l'Amour. » (GL 55). Ils s'expliquent un peu plus loin, en des termes médicosociaux analogues à ceux invoqués par Sainte-Beuve pour décrire la nouveauté littéraire que représentait pour lui *Madame Bovary*; ils offrent aussi, au passage, une réflexion historiographique qui n'est pas sans nous rappeler les considérations sociopolitiques qu'Emma a suscitées chez Jacques Rancière¹¹ :

Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle les « basses classes » n'avait pas droit au Roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. [...]

Maintenant, que ce livre soit calomnié : peu lui importe. Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine [...], il peut en revendiquer les libertés et les franchises. (GL 55-56.)

C'est vouloir se donner les coudées franches pour traiter, par la littérature, d'un sujet litigieux, le peuple et ses amours, en prétendant exposer objectivement les faits, comme le font les traités autorisés à discourir de telles choses. Le moyen d'y parvenir passait par la publication, en tête du volume, d'un tel avertissement, mais également

¹⁰ Maurice Halbwachs, *Les Causes du suicide*, nouvelle édition, préface par Serge Paugam, avant-propos par Marcel Mauss, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lien social », 2002, 384 p.

¹¹ Voir notre chapitre I.

par un traitement du sujet, à même l'œuvre de fiction, c'est-à-dire au fil des pages, qui suive de près ces prescriptions d'écriture – être objectif et impersonnel – sans quoi l'effort resterait vain. Éléonore Reverzy commente l'un des principaux moyens déployés par les Goncourt en ce sens :

Leur emploi du présent gnomique, dans le cours du récit, est sans doute l'indice le plus révélateur et le plus immédiatement repérable du sérieux de leur entreprise. Ils l'emploient constamment, inscrivant ainsi une forme de surplomb par rapport à l'événement narré ou à la chose décrite. Il s'agit sans nul doute d'une trace de leur appréhension historiographique de la fiction : comme l'historien qui sait se placer au-dessus des faits pour mieux en dérouler le fil, en établir les secrètes causalités, le narrateur goncourtien adopte volontiers un point de vue surplombant, celui de la vérité du cœur humain ou de la société telle qu'elle va¹².

Reverzy recense également comme stratégies narratives notables « le recours aux tournures impersonnelles, le choix de termes abstraits ou, au contraire, le recours au pluriel qui tend à abstraire une donnée factuelle en la multipliant¹³. » Le tout participe à générer cet effet de surplomb, qui passe aussi, d'emblée, par le souci documentaire dont font preuve les Goncourt pour rédiger leurs récits : lectures savantes, visites de lieux choisis (hôpital, prison, etc.), anecdotes prises sur le vif et consignées dans le *Journal* reprises ensuite telles quelles dans le roman, expériences vécues de première main... Ainsi, en tant que « cas clinique exemplaire », Germinie synthétise des symptômes glanés dans le *Traité de l'hystérie* de Jean Louis Brachet (1847), comme le rappelle Nicole Edelman :

Son caractère nerveux, son tempérament lymphatique et son anémie aiguë correspondent au terrain le plus favorable à l'hystérie selon J. L. Brachet. [...] De même, la célèbre crise de convulsion provoquée par la nouvelle mort en nourrice de sa petite fille, qui ébranle tout le corps de G. Lacerteux, suit quasiment à la lettre les descriptions proposées par le médecin dans son traité¹⁴.

Quoique ses moyens pussent différer sensiblement de ceux des frères Goncourt, Émile Zola pour ses *Rougon-Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille*

¹² Éléonore Reverzy, « L'écriture de la généralité : *Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Les Goncourt moralistes*, no 15 (2008), p. 71-72.

¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ Nicole Edelman, « Les Goncourt, les femmes et l'hystérie », dans Jean-Louis Cabanès et al. (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle et Un siècle de « Goncourt »*, Villeneuve d'Ascq (France), Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2005, p. 204-205.

sous le *Second Empire* revendiquait la même posture d'auteur et la même pratique documentaire. Or, règle générale, note Cabanès, dans la littérature réaliste de la deuxième moitié du XIX^e siècle, « la description des “basses classes” en appelle, par une sorte de glissement sémantique, à l'évocation des bas-fonds du corps¹⁵ » – de quoi choquer les bien-pensants. Il faut savoir que le corps dans cette littérature est « un objet palpé, manié, soumis au regard scrutateur d'autrui¹⁶ », pour reprendre les mots de Cabanès, et que, comme celui-ci le signale, *autrui*, c'est d'abord et avant tout l'auteur et le lecteur :

Tous ces gestes, toutes ces perceptions donnent aux écrivains l'occasion de greffer le savoir mis en fiches dans les avant-textes, sur le tissu fictionnel. [...]

Mais si le corps est toujours l'objet d'un savoir, cela tient à ce que, par définition, il est saturé de signes. Il en résulte, dans la littérature naturaliste, le constant intérêt porté aux sécrétions, aux excréments. Ne sont-elles pas « expressives » précisément parce qu'elles témoignent d'un monde intra-organique¹⁷?

Malgré les hauts cris d'indignation qu'allait pousser la critique littéraire de l'époque, outrée de tant de *matérialité*, la prétention d'objectivité et de surplomb n'excluait aucunement la moralité de tels exposés (voire les légitimait sous couvert de science), parce qu'elle en appelait à la compassion du lecteur pour les douleurs racontées, argue Cabanès :

[L]a clinique et la morale compassionnelle, toutes deux, isolent des cas, configurent des types, mettent en tension le particulier et le général. La cruauté de l'une est compensée par la seconde, toutes deux vont ensemble. Germinie est hystérique, et l'on peut décèler dans la biographie romanesque de la servante l'exposé d'un cas pathologique. Mais ce qui se laisse apercevoir dans ses amours funèbres, c'est la relation de la sexualité et de la mort [...]. Le pathologique devient ainsi le miroir grossissant de la passion, et celle-ci illustre cette pulsion de mort, cet instinct de mort, cet innommable de la mort dans la vie [...]¹⁸.

« C'est de la morale en action, simplement », comme l'écrit Zola dans sa préface à *L'Assommoir*, parlant de ses propres « intentions d'écrivain » (*L'A* 373), lesquelles doivent beaucoup à Balzac, à Flaubert et aux Goncourt. Certes, gardons-nous de

¹⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 448.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 441.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Idem*, « Les Goncourt moralistes : le général et le particulier », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Les Goncourt moralistes*, no 15 (2008), p. 16.

croire que les naturalismes goncourtien et zolien se recouvrent parfaitement, qu'ils sont une et même écriture. L'esthétique et le style des Goncourt diffèrent, et de beaucoup, de ceux de Zola, malgré les théories et les thèmes communs. Aussi faut-il distinguer le rendu moral de *Germinie Lacerteux* de celui de *L'Assommoir*, comme nous y invite Cabanès, qui identifie dans le roman de Zola un appel « à la guérison de la société tout entière¹⁹ » que ne se permettent pas les Goncourt, dont le roman présente l'anatomie sociale via une étude clinique dépourvue de pistes d'amélioration quelconques. Danielle Thaler a interrogé cette poétique abstentionniste des Goncourt face au politique et résume le problème comme suit :

Le conflit entre nature de l'héroïne et société va libérer un énorme capital de violence : jalousies féroces, ivresses, débauches sexuelles, masochisme, suicide, velléités de meurtre et meurtre. De *Sœur Philomène* à *La Fille Élisa* cela ira croissant. Les deux exemples typiques de l'explosion sont la folie et l'hystérie. L'héroïne n'est pas hystérique, mais elle le devient dans un cadre social déterminé.

S'il y a hystérie, c'est que la contrainte sociale nuit à la réalisation des aspirations personnelles. Faut-il y voir le signe que quelque chose ne va pas dans la société? L'expression d'un refoulement produit par un antagonisme de classes larvé, maquillé? [...]

L'ambiguïté de ces romans tient à ce qu'ils n'osent jamais rien, ou presque rien dénoncer clairement. Ils révèlent tout en refoulant, ils cachent tout en soulevant discrètement le voile. En somme, ils choisissent de suggérer à couvert sous l'image et la métaphore. Et ici, l'essentiel est ce que dit la trajectoire romanesque de l'héroïne.

Il n'y a pas protestation contre l'ordre en vigueur. Les Goncourt ne sont pas Victor Hugo, lui qui permettait à la misère et aux bas-fonds, au refoulé social de s'étaler et de se raconter tout au long des *Misérables*. Œuvre de scandale pour dénoncer un scandale. Les Goncourt ne procèdent nulle part à une contestation consciente de la société. Si elle affleure ici et là, c'est presque malgré eux²⁰.

Aussi, ces considérations préliminaires étant faites, convient-il d'examiner de près l'intrigue des récits offerts par les Goncourt et par Zola, afin d'observer cette

¹⁹ *Idem*, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 486. Abonde en ce sens l'analyse de John E. Flower : « where as the Goncourts had merely accepted that the plight of the working class could provide just as adequate material for a novel as the intrigues of the upper classes, Zola introduces a clear moral comment when he states that working-class people are victims, powerless to struggle against the conditions in which they live ». John E. Flower, « "Un roman qui aura pour cadre le monde ouvrier" (Émile Zola) », dans *Literature and the Left in France: Society, Politics and the Novel Since the Late Nineteenth Century*, Londres, Macmillan, coll. « Humanities Research Center », 1983, p. 9.

²⁰ Danielle Thaler, « Deux frères en quête de peuple : les Goncourt », loc. cit., p. 107-108.

« trajectoire romanesque » qui selon Thaler recèle l'antagonisme entre héroïne et milieu propre à susciter la mort volontaire.

Germinie périt des suites d'une affection de poitrine attrapée dehors, sur un coup de tête, ayant passé la nuit à faire le pied de grue sous « une pluie froide d'hiver » (*GL* 231) devant le logement de son ancien amant, Jupillon, pour l'écouter en secret pendant qu'il s'amusait avec une nouvelle concubine. Et si le narrateur goncourtien montre Germinie luttant bravement contre la maladie une fois celle-ci déclarée, il faut convenir que l'héroïne n'a pas pris les moyens nécessaires pour s'éviter un tel malheur; au contraire, son tempérament lymphatique et déséquilibré, son « caractère mobile, extrême et sans milieu » (*GL* 150), sa tendance presque invétérée d'appréhender l'existence comme un mal et la vie comme une maladie dont elle voudrait réchapper (*GL* 214), l'ont poussée à multiplier les imprudences, à répéter des comportements néfastes (qui pourtant avaient offert leur leçon) et à se réfugier derrière des phrases comme : « C'a été plus fort que moi » (*GL* 154), pour se disculper de ses méchants travers. Ne croyons surtout pas qu'elle n'a pas conscience de ceux-ci ou du danger qui découle d'eux pour sa personne. Même, une certaine lucidité marque son comportement autodestructeur. Il s'agit d'un aspect de sa personnalité qui souvent passe inaperçu. Les indications du texte à cet effet sont toutefois sans ambiguïté : « Germinie céda à l'entraînement de la passion; mais aussitôt qu'elle y avait cédé, elle se prenait en mépris. » (*GL* 175.) On peut aussi lire : « elle se disait qu'elle était de ces malheureuses, vouées en naissant à une éternité de misère » (*GL* 200). Bref, Germinie se laisse vaincre sans grande résistance, et de façon lucide, par ses mauvais penchants. Elle en meurt. Elle souscrit donc à la définition de Durkheim citée plus haut, qu'il commente et tempère en ces termes :

En effet, il y a disons-nous, suicide quand la victime, au moment où elle commet l'acte qui doit mettre fin à ses jours, sait de toute certitude ce qui doit normalement en résulter. Mais cette certitude peut être plus ou moins forte. Nuancez-la de quelques doutes, et vous aurez un fait nouveau, qui n'est plus le suicide, mais qui en est proche parent puisqu'il n'existe entre eux que des différences de degrés. Un homme qui s'expose sciemment pour autrui, mais sans qu'un dénouement mortel soit certain, n'est pas, sans doute, un suicidé, même s'il arrive qu'il

succombe, non plus que l'imprudent qui joue de parti pris avec la mort tout en cherchant à l'éviter, ou que l'apathique qui, en tenant vivement à rien, ne se donne pas la peine de soigner sa santé et la compromet par sa négligence. Et pourtant, ces différentes manières d'agir ne se distinguent pas radicalement des suicides proprement dits. Elles procèdent d'états d'esprit analogues, puisqu'elles entraînent également des risques mortels qui ne sont pas ignorés de l'agent, et que la perspective de ces risques ne l'arrête pas; toute la différence, c'est que les chances de mort sont moindres. Aussi n'est-ce pas sans quelque fondement qu'on dit couramment du savant qui s'est épuisé en veilles, qu'il s'est tué lui-même. Tous ces faits constituent donc des sortes de suicides embryonnaires, et, s'il n'est pas d'une bonne méthode de les confondre avec le suicide complet et développé, il ne faut pas davantage perdre de vue les rapports de parenté qu'ils soutiennent avec ce dernier. Car il apparaît sous un tout autre aspect, une fois qu'on a reconnu qu'il se rattache sans solution de continuité aux actes de courage et de dévouement, d'une part, et, de l'autre, aux actes d'imprudence et de simple négligence²¹.

Autrement dit, la bravoure, l'abnégation, l'étourderie et le laisser-aller sont des comportements qui, lorsque suffisamment poussés pour être mortels, se situent dans le prolongement du suicide, selon Durkheim. En outre, malgré le fond commun qu'ils partagent (chacun d'eux implique un danger pour soi), le sociologue incline à les ranger en deux catégories différentes : d'un côté les comportements qui manifestent un degré élevé de volonté et qui impliquent la présence d'autrui (comme destinataire); à l'opposé, ceux qui dénotent plutôt l'involontaire et l'isolement de l'être. La plage de ce que Durkheim considère comme des suicides s'étend entre ces deux bornes conceptuelles plus ou moins floues et mobiles.

Il est curieux de remarquer que le cas de Germinie, morte des suites d'une pleurésie contractée en terrain hostile, durant « une nuit passée sous la pluie » à laisser « [u]n froid de glace lui coul[er] dans le dos » (GL 232, 231), parce qu'il approche nettement du second pôle (imprudence et apathie), peut faire penser à cette idée de suicide « embryonnaire » avancée par Durkheim – ce qui, en accord avec l'avis général sur le roman des Goncourt, semble exclure l'héroïne du domaine des suicides. En revanche, toujours d'après les paramètres classificatoires du sociologue, le désir persistant de mourir qu'on connaît à Germinie (lequel d'ailleurs va croissant au fur et à mesure qu'avance le récit) la ramène dans le camp des suicidés, puisqu'il

²¹ Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 7.

suggère une participation volontaire et consciente dans les événements qui conduisent à son décès et, allant plus loin, force le lecteur à douter : elle est certes responsable de sa mort, mais s'est-elle tuée, a-t-elle fait exprès de mourir? On le voit, Germinie paraît tantôt d'un côté de la frontière du suicide que propose Durkheim, tantôt de l'autre. Cela se comprend, parce que le sociologue se résout à admettre qu'il n'y aucune interruption dans la continuité des phénomènes limitrophes que sont le suicide « complet et développé » et les quatre versions « embryonnaires » qui en forment le pourtour : pour lui, les suicidés « ne constituent pas, comme on pourrait le croire, un groupe tout à fait à part, une classe isolée de phénomènes monstrueux, sans rapport avec les autres modes de la conduite, mais, au contraire, [...] ils s'y relient par une série continue d'intermédiaires²² ». Voilà une vérité qu'illustre exemplairement cette mort par accident presque volontaire qu'il nous est donné de lire dans *Germinie Lacerteux*.

Le cas de Gervaise est analogue. Celle-ci, d'une nature tout autre, moins nerveuse que Germinie, et plus empâtée, se perd en compromissions douteuses, en accommodements lâches, en complaisances pernicieuses, bref « s'accoutume à tout » (*L'A* 752) jusqu'à mourir de faim, de froid, de honte, d'épuisement... Elle meurt d'une panoplie de petits maux imputables directement à sa débandade générale, dont, périodiquement, elle fait le terrible bilan. Songeons par exemple au dernier d'entre ces bilans, un passage étonnant où, à court d'argent, l'héroïne se résout à faire le trottoir. Elle remarque dans la rue son ombre élargie par la lumière des réverbères, dont le jeu d'ombres chinoises devient une sorte de miroir déformant (grossissant) qui donne la pleine mesure de sa transformation :

Et, brusquement, elle aperçut son ombre par terre. Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre vague se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas; un vrai guignol! Puis, lorsqu'elle s'éloignait, le guignol grandissait, devenait géant [...]. Mon Dieu!

²² *Ibid.*

qu'elle était drôle et effrayante! Jamais elle n'avait si bien compris son avachissement. (L'A 771-772.)

Une telle compréhension de soi, quoique épisodique, atteste non seulement la conscience de la dégradation personnelle en cours et du péril encouru, mais encore l'avancée lucide vers un terme fatal. Au fond, on peut résumer le sujet des deux romans par la phrase suivante, tirée de *L'Assommoir* : « Peu à peu, elle s'abandonnait à un grand désordre » (L'A 639), *leitmotiv* qui condense en quelques mots la dégringolade sociale et morale dont Germinie et Gervaise font l'objet.

Ne poussons point les similitudes jusqu'à envisager Germinie et Gervaise comme deux versions du même personnage ou de la même déchéance. Zola n'a pas emprunté aux Goncourt leur servante pour en faire une blanchisseuse. Si elles évoluent au sein de milieux analogues, ce sont deux natures très différentes. La première est d'une « vitalité nerveuse prodigieuse » (GL 239), volubile, fiévreuse, abrupte, inquiète, impressionnable à l'extrême (si bien que son comportement fonctionne par séquences contrastées) : « Chez elle, une sensibilité malade, une sorte d'éréthisme cérébral » (GL 175) provoquent une mobilité, une fugacité d'humeur exceptionnelles dans cette personne « ridicule de minceur, adorable comme tout ce qui, chez la femme, a la monstruosité de la petitesse. » (GL 96-97.) Posant en médecins spécialistes, les Goncourt diagnostiquent et expliquent :

C'est un effet ordinaire des désordres nerveux de l'organisme de dérégler les joies et les peines humaines, de leur ôter la proportion et l'équilibre et de les pousser à l'extrémité de leur excès. Il semble que, sous l'influence de cette maladie d'impressionnabilité, les sensations aiguës, raffinées, spiritualisées, dépassent leur mesure et leur limite naturelles, atteignent au-delà d'elles-mêmes, et mettent une sorte d'infini dans la jouissance et la souffrance de la créature. (GL 167.)

Voulant distinguer leur héroïne des autres cas morbides qu'on rencontre dans le peuple, les Goncourt avancent même une précision, essentielle à leurs yeux, qui semble prophétiser par la négative ce que sera la nature de Gervaise : « Elle n'avait pas une de ces consciences qui se dérobent à la souffrance par l'abrutissement et par cette épaisse stupidité dans laquelle une femme végète, naïvement fautive. »

(GL 175.) Gervaise en effet est gourmande, amollie, « énorme » et « gloutonne » (L'A 578), « complaisante pour elle et pour les autres » (L'A 636). Et plus ça va, plus elle « s'avachit encore [...], dev[ient] molle comme une chiffé » (L'A 700). Certes, lorsque survient quelque contrariété, Gervaise s'irrite d'abord, mais s'y fait immanquablement, assez vite même, et reste ensuite « douce et stupide » (L'A 592), impassible devant « les embêtements de la vie » (L'A 688) : « Une paresse heureuse l'engourdissait, la tenait tassée au bord de la table, avec le seul besoin de n'être pas embêtée. » (L'A 592.) Au bord de la table... autant dire au bord du gouffre, car ces existences d'ouvriers sont si fragiles qu'au moindre incident elles chavirent, basculent dans la déchéance et la misère, comme en témoigne le funeste accident de travail qui vient bouleverser la vie commune pourtant si bien lancée du ménage Coupeau :

Alors, brusquement, bêtement, comme un chat dont les pattes s'embrouillent, il roula, il descendit la pente légère de la toiture, sans pouvoir se rattraper.

« Nom de Dieu ! » dit-il d'une voix étouffée.

Et il tomba. Son corps décrivit une courbe molle, tourna deux fois sur lui-même, vint s'écraser au milieu de la rue avec le coup sourd d'un paquet de linge jeté de haut. (L'A 482.)

La chute du zingueur, pourtant reconnu pour arpenter comme un chat les toitures des maisons, préfigure la dégringolade effrénée du ménage, laquelle s'entame justement avec ce premier malheur.

Il faut remarquer que ces deux natures excessives, Germinie et Gervaise, qui sont deux variantes de la femme du peuple telle que l'époque la conçoit, incarnent deux pôles de ce qu'Anne Belgrand appelle « l'hypertrophie de la "nature féminine", c'est-à-dire l'hypertrophie de ses défauts caractéristiques traditionnels²³ » : d'une part, la mobilité et la volubilité indomptables de l'hystérique, laquelle « chez les Goncourt [...] concerne plutôt le mystère de la duplicité permanente des êtres²⁴ » ;

²³ Anne Belgrand, « Zola "élève" des Goncourt : Le thème de l'hystérie », *Francofonie*, vol. 11, no 20 (1991), p. 128.

²⁴ *Ibid.* Belgrand montre que l'hystérie et plus largement la cyclothymie féminine sont depuis la nuit des temps associées à l'idée d'une trop grande mobilité de l'utérus, dont les mouvements brusques et imprévisibles bousculeraient les autres organes à l'intérieur du corps, provoquant des douleurs; pour guérir la souffrante, alors, « il s'agit de remettre en place l'organe récalcitrant ». *Ibid.*, p. 119.

d'autre part, l'engluement envahissant de la matrice, capable d'« emplir[r] le boulevard » (L'A 772), le cauchemar du corps féminin s'infiltrant « d'un bout à l'autre des boulevards extérieurs », engorgeant « Paris entier » (L'A 771) de ses appâts visqueux. Du reste, parole ou corporalité, c'est un et même envahissement, comme l'a constaté Jean-Louis Cabanès :

L'oralité devient analité, parce que le peuple semble se résumer en un langage excrémental. Sa parole tient de son corps. Elle en est la symbolique sécrétion.

L'image des chairs flasques concrétise sous une autre forme le débordement des corps. La capitalisation d'une mauvaise graisse ne serait-elle pas le signe d'une souillure qui a envahi la chair? Mollesse du plaisir, mollesse du caractère, mollesse des fibres détendues par le lymphatisme, mollesse des chairs décomposées par la maladie : ces traits se rejoignent dans l'imaginaire de l'époque pour engendrer une sorte de fantasmagorie des corps hypertrophiés²⁵.

Chez les Goncourt avec *Germinie Lacerteux* et de façon encore plus appuyée chez Zola dans *L'Assommoir*, l'invasion la plus choquante pour le lecteur de l'époque est celle de plus en plus grande du langage du peuple sous la plume du romancier, comme le rappelle Thierry Ponchon : « Critiqué, il l'est, et vertement même, car il est révolutionnaire dans le sujet – il rompt avec le stéréotype du “bon ouvrier” –, mais aussi dans la tonalité, les points de vue, les cadrages employés, et surtout dans l'écriture et le langage²⁶. » Zola ne se trompait pas quand, dans sa préface à *L'Assommoir*, il écrivait : « La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah! la forme, là est le grand crime! » (L'A 373.) Certes, l'intégration au texte littéraire de cette langue proscrite jusque-là ne s'est pas faite tout d'un coup. Dans le roman des Goncourt de 1864 elle ne se mêle pas à la voix narrative au moyen de l'indirect libre comme dans le roman zolien de 1876, elle n'apparaît qu'entre guillemets ou assignée nettement à un personnage, ou isolée du reste du texte, à la façon d'une tache de couleur locale, exotique, qui viendrait aviver le fond uniforme de la narration : « les Goncourt agissent un peu comme ces

²⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 450.

²⁶ Thierry Ponchon, « Nommer la femme : le lexique de *L'Assommoir* », *Cahiers naturalistes*, vol. 50, no 78 (2004), p. 174.

voyageurs qui parsèment leurs récits d'expressions du cru, mal traduisibles, et révélatrices du pays que ces récits nous découvrent : ils citent les mots populaires sans renier leur style²⁷ », image Robert Ricatte. De plus, le mimétisme qu'on pourrait voir dans la reprise goncourtienne de mots issus du peuple reste pour le moins incertain, puisque Jules et Edmond, sans recourir comme Zola à des dictionnaires de l'argot, plutôt « s'efforcent d'instiller dans la prose écrite l'énergie de la langue parlée, ils distordent l'écrit toujours suspect d'académisme, ils veulent l'oraliser pour lui donner un rythme nouveau²⁸ », souligne Cabanès, qui ajoute :

Osons même ce paradoxe : la surécriture chez les Goncourt illustre peut-être le désir de produire un effet vocal. L'écriture artiste n'est pas seulement une sorte de broderie décorative à partir de laquelle les deux frères tendent à transformer leurs romans, selon une expression du *Journal*, en « poème en prose des sensations ». Elle ne vit pas que de « jolités », de beautés de détails, de bibelots scripturaux, elle n'est pas seulement le vestige décoratif d'un brouillage des apparences, ou bien encore la cristallisation d'un instant qui s'éteint dans le temps même de son surgissement. Il lui arrive de se vouloir éloquente et lyrique. Elle se musicalise dans une sorte d'emportement passionné, oratoire. Un patron syntaxique est constamment repris, les anaphores scandent le discours. Un effet de vocalité est alors créé²⁹.

Donc, loin d'être strictement mimétique, cette vocalité marque essentiellement la présence d'une voix auctoriale originale. C'est cette pratique d'écriture goncourtienne que Cabanès rapproche du phonographe, instrument qui fit vive impression sur Edmond vers la fin de sa vie, d'où un certain « phonocentrisme » des Goncourt. De fait, il s'agit pour eux surtout d'enregistrer et de reproduire la *vivacité* du réel :

²⁷ Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt : 1851-1870*, Paris, Colin, 1953, p. 294. Ricatte décrit comme suit la nuance qui différencie l'emploi de la langue du peuple dans *Germinie Lacerteux* de celle que Zola fait entrer dans *L'Assommoir* : « les Goncourt narrateurs parlent par exemple de la *platine* de Gautruche, des *cuirs* des amies de Germinie, de "la domestique qui reste de là [...]" devant des paroles de maîtres qui lui passent devant le nez" [...]. Zola n'a donc rien inventé, en introduisant le style populaire jusque dans sa narration? En fait, le procédé inauguré par *L'Assommoir* consiste à glisser par un dégradé continu du "discours direct" au style narratif, grâce à un usage distendu du discours indirect, qui fait tache d'huile. On passe insensiblement de ce que les gens disent à ce que les gens pensent, à ce qu'ils penseraient si c'étaient eux qui avaient à raconter cette histoire. Au contraire, l'écriture artiste des Goncourt garde tous ses droits; les mots populaires qui s'y trouvent enclavés y sont des rappels du monde dont ils sortent. » *Ibid.* Ricatte cite Edmond et Jules de Goncourt (GL 209-210).

²⁸ Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt phonographes », dans Jean-Louis Cabanès et al. (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle, op. cit.*, p. 40.

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

Ce phonécentrisme ne doit rien à la cosmophonie romantique, ce n'est pas le chant du monde que les deux frères veulent fixer en des harmonies poétiques, mais les paroles de leurs contemporains ou celles des femmes d'influence dont ils esquissent la biographie, sans que soient différenciées voix des vivants et des morts, écrits autographes et propos sténographiés. La raison en est peut-être que toute voix enregistrée est spectrale, que toute phonographie porte, comme la photographie, le deuil des êtres qu'elle fait cependant revivre³⁰.

L'écart entre le rapport du romantisme à la langue du monde et celui du naturalisme signale beaucoup moins la transformation de l'univers que le renouvellement du regard posé sur lui. La poésie qui s'y trouve et que les écrivains cherchent à restituer n'a plus rien de rassurant pour le lecteur bourgeois, elle désoriente par sa proximité distanciée, par son inquiétante étrangeté de chose entendue ou entrevue au détour d'une ruelle sombre, au lieu d'orienter vers quelque exotique ailleurs à contempler paisiblement dans son salon. Aussi, émanant à certains égards de la névrose qu'entretient la seconde moitié du XIX^e siècle envers ses classes populaires et envers la femme, les figures de Germinie et de Gervaise, magnifiées surtout vers la fin de leur déconvenue respective, composent donc deux visages de la féminité terrifiante.

D'ailleurs l'histoire saisissante de chacune a exigé de son créateur une préface tonitruante en guise d'avertissement au lecteur : en 1864, les Goncourt prévenaient un public aimant « les romans faux » que le leur était « un roman vrai » (GL 55); en 1877, pour la parution en volume, Zola disait du sien que c'était « une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. » (L'A 373.) Certes, par ces mots, l'auteur de *L'Assommoir* semblait revendiquer pour lui la paternité d'un « nouveau-né », d'« une créature inconnue³¹ » dont il avait pourtant applaudi l'accouchement par les Goncourt dans un article élogieux paru le 24 février 1865, plus de dix ans auparavant; rappelons que, dès le succès retentissant de *L'Assommoir*, Edmond se montre jaloux et aigri envers Zola dans son *Journal* :

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », d'abord paru dans le *Salut Public* du 24 février 1865, recueilli dans *Mes Haines : Causeries littéraires et artistiques* en 1866, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 62.

son « disciple » serait en train de faire fortune sur le dos de ses idées³²... Il faut toutefois savoir que celui qui devenait en 1876-77 le porte-drapeau du naturalisme cherchait surtout à marquer ses distances face à Victor Hugo, dont *Les Misérables* de 1862 passait pour être le grand roman du peuple. C'était contre cette littérature que Zola renouvelait l'accusation de mensonge formulée d'abord par les Goncourt³³, dont la modeste *Germinie* avait reçu, des quatre coins du monde littéraire français, le même sceau d'approbation : Flaubert, Sainte-Beuve, Hugo et Zola s'accordaient tous, sans le savoir, pour dire que le réalisme se trouvait rénové et que les auteurs avaient donné dans le vrai – preuve que la préface des deux frères non seulement touchait juste, mais parvenait à convaincre le lecteur des prétentions pseudo-cliniques qu'ils entretenaient³⁴.

³² Anne Belgrand résume bien la situation : « Une des constantes du *Journal* est de présenter Zola comme un plagiaire, un usurpateur. Cette "optique nouvelle" que les deux frères se flattent à juste titre d'avoir inventée, "aujourd'hui tout le monde s'en sert sans en avoir le brevet d'invention". Edmond admet qu'il s'est trompé : "J'ai cru obtenir la consécration de mon vivant [...], je ne suis pas un drapeau : ce sont ceux qui descendent de moi qui ont cet honneur". Parmi eux, Zola. Accusé d'avoir pillé, pour *L'Assommoir*, telle scène de prostitution de *La Fille Élisa*, ou tels propos de *Germinie*, Zola suscite même la méfiance de Daudet ». Anne Belgrand, *loc. cit.*, p. 116. Belgrand cite les entrées du 30 mars 1879 et du 17 décembre 1876 du *Journal* d'Edmond de Goncourt. Sur cette épineuse question du statut du jeune Zola face à ses prédécesseurs naturalistes, Colette Becker écrit : « Disciple des Goncourt, comme ceux-ci l'ont pensé un moment et probablement souhaité, Zola, me semble-t-il, ne l'a jamais été. Il ne pouvait pas l'être. Leur admirateur, oui, il l'a été, en un sens, et pour deux raisons bien particulières [...] : en 1865, pour l'audace, le "mépris souverain" avec lesquels ils ont osé braver, en écrivant *Germinie Lacerteux*, "le jugement des sots et des timides", puis en 1875, pour l'originalité de leur création, inimitable ». Colette Becker, « Les Goncourt, modèles de Zola ? » *Francofonie*, vol. 11, no 20 (printemps 1991), p. 113. Becker cite Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 62.

³³ Le fait que Zola ait omis de mentionner *Germinie Lacerteux* dans sa préface de *L'Assommoir* s'explique, au moins en partie, par deux faits : premièrement, l'œuvre des Goncourt, malgré l'admiration que Zola avait témoignée pour elle, n'avait pas su retenir l'attention d'un public large; de plus, la parution de *Germinie Lacerteux* avait scandalisé bon nombre de critiques littéraires. Placer son œuvre sous de tels auspices ne pouvait convenir à un romancier en quête de légitimité comme Zola.

³⁴ « Cela est fort, roide, dramatique, pathétique et empoignant », se réjouissait Flaubert, dans la lettre amicale qu'il adressa aux Goncourt en janvier 1865, ajoutant : « Champfleury est dépassé, je crois ? / Ce que j'admire le plus dans votre ouvrage, c'est la gradation des effets, la progression psychologique. Cela est atroce d'un bout à l'autre, et sublime, par moments, tout simplement. [...] / La grande question du réalisme n'a jamais été si carrément posée. On peut joliment disputer sur le but de l'art, à propos de votre livre. » Gustave Flaubert, lettre à Edmond et Jules de Goncourt du 16 janvier 1865, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. III, p. 422. Sainte-Beuve leur écrivit aussi et, pour sa part,

Mais ce qu'on retient surtout de Germinie et de Gervaise, c'est, selon les mots de Zola, « le spectacle navrant d'une déchéance de la nature humaine³⁵ », pour ce qui concerne Germinie, et la peinture de « la déchéance fatale d'une famille ouvrière » (L'A 373), dans le cas de Gervaise. Qu'est-ce qui distinguait, par exemple, l'histoire de Germinie de celle de Fantine? Essentiellement, la responsabilité de Germinie dans son propre malheur. Alors que l'héroïne hugolienne n'était au fond qu'une pauvre créature malchanceuse, une âme pure et noble qui aurait pu s'en sortir mais qu'une société malade retenait dans la boue, l'héroïne goncourtienne était malade elle aussi, l'une parmi tant d'autres membres de cette même société. Et puis, Germinie l'hystérique avait donné son nom au livre, c'était à elle qu'on s'intéressait et à son cas étonnant. L'œuvre des Goncourt constitue donc un jalon d'une grande importance au sein de l'histoire du roman sur le peuple, comme l'explique Jacques Dubois : « Le moment naturaliste, dans cette lignée, est celui où les "misérables" se trouvent pour la première fois considérés dans le train-train de leur existence, de leurs petits drames, de leurs mœurs, de leur mentalité³⁶. » En outre, les frères Goncourt apportaient une importante innovation sur le plan esthétique, que souligne Liza Gabaston : « Le personnage de Germinie vient en effet briser un interdit littéraire majeur, à savoir la

avouait avoir été dans sa lecture « attaché par ce récit simple, vrai, d'une vérité si peu flattée, mais si conforme à la réalité où jamais un trait n'est livré au hasard, ni accordé au convenu »; il notait lui aussi les conséquences que l'avènement d'un tel « ouvrage » pouvait avoir sur les lettres : « je suis frappé d'une chose, c'est que pour bien juger de cet ouvrage et en parler, il faudrait une poétique tout autre que l'ancienne, une poétique appropriée aux productions d'un art nerveux, d'une recherche nouvelle. » Charles-Augustin Sainte-Beuve, lettre à Edmond et Jules de Goncourt du 15 janvier 1865, dans Jules de Goncourt, *Lettres*, introduction d'Henry Céard, édition définitive publiée sous la direction de l'Académie Goncourt, Paris, Flammarion; Fasquelle, s. d., p. 247, note 1. Quant à lui, Hugo, dans une lettre datée du 1^{er} juin de la même année, célébrait surtout la véhémence apostrophe de Paris à laquelle se livrent les Goncourt à la fin du roman, passage éminemment hugolien d'ailleurs; il ne démentait toutefois pas, à propos de ce livre « implacable comme la misère », « cette grande beauté, la Vérité. » Victor Hugo, lettre à Edmond et Jules de Goncourt du 1^{er} juin 1865, *ibid.* Nous faisons la part de ce que les politesses d'usage imposent à ces appréciations très personnelles et privées. De son côté, le jeune Zola, qui en 1865 travaillait chez l'éditeur Hachette, ne connaissait pas encore les auteurs de *Germinie Lacerteux*, et son engouement pour ce roman, qui à ses yeux raconte « une histoire qui doit être vraie » nous est connu grâce à son article du *Salut public* de Lyon. Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola*, *op. cit.*, p. 83.

représentation de la physiologie féminine, soigneusement occultée par l'esthétique romantique³⁷. » L'incursion prédominante du discours médical dans l'œuvre transformait le personnage principal en patiente à ausculter; et le roman, en étude. C'était réunir biographie, fiction et récit détaillé de cas clinique – trio qu'Emily Apter a désigné de « pathographie³⁸ ».

Suicides embryonnaires et pulsion de mort

Les traités scientifiques de l'époque ne se contentaient pas d'examiner un seul cas, au contraire, ils tendaient à décliner les diverses variantes du phénomène étudié en présentant, l'un après l'autre, les récits de cas à valeur exemplaire. Le soin d'être exhaustif était au cœur de la méthode positive qu'appliquaient les savants, et ceux-ci le respectaient tant dans leur exposé des détails signifiants de chaque cas que dans leur compte rendu de la population à avoir passé sous leur loupe. Disons-le autrement : comme l'expérimentation scientifique devait soumettre l'intégrale d'une population donnée à des conditions équivalentes, ils préconisaient dans leurs rapports, autant que faire se peut, de commenter l'échantillonnage entier, d'où ces successions parfois déroutantes de brefs récits qui défilent sans fin. Évidemment, l'adhésion des romanciers aux principes positivistes de l'observation et de l'expérience comme moyens les meilleurs d'appréhender la vérité (par opposition aux libertés de la pure affabulation de la fiction traditionnelle) ne pouvait qu'encourager la reconduction – certes sur des modes littéraires – du souci scientifique d'exhaustivité. Aussi, « l'exigence de totalité³⁹ » identifiée par Auguste Dezalay chez le « romancier expérimental » en chef, Émile Zola, se rencontre sous diverses formes chez la plupart des romanciers du courant naturaliste. Souscrit parfaitement à cette tendance le fait

³⁷ Liza Gabaston, « Germinie Lacerteux, première héroïne zolienne? » *Cahiers naturalistes*, vol. 50, no 78 (2004), p. 157.

³⁸ Expression signalée par Gabaston, *ibid.*, p. 158. Voir Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1991, p. xi et p. 33-40.

³⁹ Auguste Dezalay, « L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 24 (mai 1972), p. 167-184.

que, comme l'a éloquentement démontré Julia Przybos, les Goncourt dans *Germinie Lacerteux* « expérimentent » les quatre types de tempéraments humoraux sur leur héroïne :

Mélancolique, lymphatique, sanguine et colérique – voilà les quatre Germinies qu'imaginent les Goncourt. Or, à chaque incarnation tempéramentale les auteurs lui font nouer ou, au contraire, dénouer un type particulier de relations. Ils explorent ainsi tous les types physiologiques et psychologiques, concluent qu'aucune personnalité ne peut assurer le bonheur de la femme célibataire. L'examen terminé, ils n'ont plus qu'à noyer ce personnage protégé dans l'alcool, le jeter dans la débauche. Véritablement folle de son corps, Germinie représente, à la fin de sa vie, la négation de l'intimité dont rêve la femme⁴⁰.

L'héroïne goncourtienne a de quoi paraître déséquilibrée, elle qui au fil du récit passe par tous les stades humoraux !

Tout bien considéré, l'histoire de Germinie nous invite à reprendre les quatre termes associés par Durkheim à ce qu'il appelle les « suicides embryonnaires » : quatre variantes de la mort pseudo-volontaire. Car la scène du chapitre LVII, où, n'ayant plus « dans tous les membres que la souffrance de l'âme », l'héroïne goncourtienne subit l'orage, la nuit durant, pour entendre Jupillon folâtrer à l'intérieur, au chaud, parmi « des éclats de rire, des chocs de verre, des femmes » (GL 231), suggère que Germinie se rend coupable non pas seulement de deux des torts, mais des quatre. Si elle meurt par exposition déraisonnable aux intempéries (imprudence) et par omission de se soustraire au danger (négligence), Germinie meurt aussi un peu par hardiesse excessive, démontrant une insensibilité stoïque devant l'injure qui la blesse (courage), comme elle meurt par bonté exagérée envers Jupillon, à qui elle a abandonné corps et biens tout au long du roman (dévouement). Voyons un peu. Témérité mal avisée : « De l'eau, d'une gouttière crevée au-dessus d'elle, lui battait les épaules. » (GL 231.) Apathie complète : « Les heures passaient. Germinie

⁴⁰ Julia Przybos, « *Germinie Lacerteux* au service des sciences sociales », *Excavatio*, vol. 9 (1997), p. 38. Notons que Przybos mène sa réflexion à partir du constat que les auteurs de *Germinie Lacerteux* s'inspirent de la science sociale d'un Jules Michelet, en particulier de l'essai *La Femme* (1859) : « Dans *Germinie Lacerteux*, écrit-elle, les Goncourt fournissent une démonstration à la célèbre thèse de Michelet qui soutient que seul le mariage est susceptible d'assurer l'intimité nécessaire au bonheur de la femme. » *Ibid.*, p. 32.

était toujours là. Elle ne pensait pas à s'en aller. » (GL 231.) Entêtement et insensibilité stoïques : « Elle attendait sans savoir ce qu'elle attendait. Il lui semblait qu'il fallait qu'elle restât là toujours, jusqu'à la fin. La pluie tombait plus fort. [...] Sa robe suait l'eau sur le pavé. Elle ne s'en apercevait pas. » (GL 231.) Goût masochiste et sacrificiel de la douleur : « Elle se colla derrière le volet, aspirant ce qu'ils disaient, enfoncée dans la torture de les entendre, affamée et se repaissant de souffrir. » (GL 231.) De fait, le chapitre précédent presque tout entier atteste, s'il fallait en douter, le dévouement de bonne bête que démontre Germinie envers l'homme à qui elle a sacrifié ses ardeurs, ses économies, son honneur, toute sa vie :

La passion a des retours insensés, des revenez-y inexplicables. Cet amour maudit que Germinie croyait tué par toutes les blessures et tous les coups de Jupillon, il revivait. [...]

Malgré tout, elle n'avait jamais pu arracher tout à fait Jupillon du fond d'elle; il y était resté enraciné. Son premier amour était lui. Elle lui appartenait, contre elle-même, par toutes les faiblesses du souvenir, toutes les lâchetés de l'habitude. D'elle à lui, il y avait tous les liens de la torture qui nouent la femme pour toujours, le sacrifice, la souffrance, l'abaissement. Il la possédait pour avoir violé sa conscience, piétiné sur ses illusions, martyrisé sa vie. Elle était à lui, éternellement, comme au maître de toutes ses douleurs.

[...]

Elle se mit à le guetter, à étudier ses heures de sortie, les rues où il passait, les endroits où il allait. [...] C'était tout : elle n'osait lui parler; elle se tenait à distance, allant derrière, comme un chien perdu tout heureux qu'on ne le repousse pas à coups de talon. (GL 229-230.)

Personnage enclin à « regard[er] » son maître ou sa maîtresse « d'en bas, avec les yeux d'un chien » (GL 174), comme à l'« aimer [...] avec une sorte de dévouement animal et à lui obéir avec des docilités de chien » (GL 86), Germinie – qui se voit traitée de « chienne de bête » par Mlle de Varandeuil quand la pleurésie se révèle (GL 232) – se fait ici chien de poche, après s'être dès le départ déterminée à mener une existence terrible, une vie de chien, afin d'installer Jupillon gantier à son compte, rue Fontaine-Saint-Georges, et s'être ensuite donné un mal de chien pour « acheter un homme » à son amant, tombé au sort. Quoi de plus naturel, donc, qu'en dernière instance, par un temps de chien, elle se rende malade comme un chien et finisse par crever comme un chien?

L'animalisation qui touche l'héroïne goncourtienne – comme tant d'autres personnages du naturalisme après elle – n'est pas indifférente pour notre propos. Loin de servir uniquement à caractériser le peuple par une série de métaphores et de comparaisons à teneur zoomorphique qui reconduisent l'image réifiée d'une classe d'humains moins développés, moins raffinés, moins cérébraux, très brutaux, instinctifs, irréfléchis, voire obnubilés de matière car tout entiers soumis à la satisfaction immédiate et impérieuse de leurs appétits charnels (alimentaires et sexuels)⁴¹; loin donc de simplement réitérer ce chapitre fameux et fumeux de la doxa de l'époque, l'accentuation de l'animalité que les Goncourt imputent à Germinie a pour effet collatéral de réduire sa part de responsabilité dans ses malheurs. Car d'ordinaire on n'accorde pas aux bêtes la faculté de volition, qui est un prérequis à toute responsabilisation – partant, à toute notion de suicide.

Un autre argument plaide en ce sens; il n'est toutefois pas sans comporter son envers, comme nous le constaterons. Vient en tête le terrible lot des contingences néfastes ayant si lourdement pesé dans la balance du destin de Germinie, entre autres parce qu'il est généreusement souligné par la narration goncourtienne. Le chapitre XLVII offre un passage des plus probants :

Quand, à ses heures découragées, elle retrouvait par le souvenir les amertumes de son passé, quand elle suivait depuis son enfance l'enchaînement de sa lamentable existence, cette file de douleurs qui avait suivi ses années et grandi avec elles, tout ce qui s'était succédé dans son existence comme une rencontre et un arrangement de misère, sans que jamais elle y eût vu apparaître la main de cette Providence dont on lui avait tant parlé, elle se disait qu'elle était de ces malheureuses vouées en naissant à une éternité de misère, de celles pour lesquelles le bonheur n'est pas fait et qui ne le connaissent qu'en l'enviant aux autres. Elle se repassait et se nourrissait de cette idée, et à force d'en creuser le désespoir, à force de ressasser en elle-même la continuité de son infortune et la succession de ses chagrins, elle arrivait à voir une persécution de sa malchance dans les plus petits malheurs de sa vie, de son service. (GL 200.)

Cependant, de telles considérations – dont la vertu cathartique reste pour le moins douteuse – ont pour effet courant de pousser l'individu qui souffre, convaincu de

⁴¹ Bref, ce seraient des sous-humains proches de la bête qui sur l'échelle de l'évolution s'intercalent entre l'animal et l'homme du monde.

l'injustice de l'existence, vers des résolutions plus hardies contre elle. À terme s'impose donc le versant opposé des circonstances atténuantes (déresponsabilisantes), qui est celui que l'individu dévale après avoir laborieusement et douloureusement effectué l'ascension pénible du premier : il s'incrimine alors de toutes les tentations au suicide. La citation suivante, tirée du chapitre L de *Germinie Lacerteux*, décrit le moment où la pulsion de mort atteint son paroxysme pour l'héroïne; au passage, on notera que, comme pour Emma avant elle, l'idée du suicide pour Germinie se trouve intimement associée aux ennuis d'argent, à des dettes insurmontables, à la menace d'une *saisie* :

Elle qui avait tous les instincts de ces terreurs de peuple, elle qui répétait souvent qu'elle aimerait mieux mourir que d'aller en justice, elle s'apparaissait assise sur un banc, entre des gendarmes! dans un tribunal, au milieu de tout ce grand inconnu de la loi dont son ignorance lui faisait une épouvante... Toute la semaine, ses oreilles entendirent dans l'escalier des pas qui venaient l'arrêter!

La secousse était trop forte pour des nerfs aussi malades que les siens. L'ébranlement moral de ces huit jours d'angoisse la jetait et la livrait à une idée qui n'avait fait jusque là que tourner autour d'elle : l'idée du suicide. Elle se mettait à écouter, la tête dans les deux mains, ce qui lui parlait de délivrance. Elle laissait venir à son oreille ce bruit doux de la mort qu'on entend derrière la vie comme une chute lointaine de grandes eaux qui tombent, en s'éteignant dans du vide. Les tentations qui parlent au découragement de tout ce qui tue si vite et si facilement, de tout ce qui ôte la souffrance avec la main, la sollicitaient et la poursuivaient. (GL 213-214.)

Tandis que s'effectue dans la psyché de Germinie le transfert d'un potentiel de culpabilité d'ordre économique (créances impayées) à un d'ordre humain (homicide de soi) qui lui semble préférable, s'inscrit également en filigrane la notion de mobilité, voire de fuite. Et ce, par l'invocation d'un lexique évocateur (secousse, ébranlement, jet, livraison, tournoiement, chute, sollicitation et poursuite) dont la dynamique sied à un personnage au comportement *insaisissable*, à qui la « gaieté dans le mouvement » en impose passablement : « Il lui fallait toujours aller, marcher, courir, agir, se dépenser. » (GL 111.) Comme nous l'avons vu dans la scène décisive où Germinie se plante devant la fenêtre de Jupillon, sous la tombée d'une nuit pluvieuse et froide de novembre, pour assister, « jusqu'au petit jour » (GL 232), au spectacle insoutenable de son ancien amant fricotant avec d'autres, l'immobilité pour

Germinie est mortifère. On sait que, devant le danger, elle tend dès sa plus tendre jeunesse à « se retir[er] involontairement d'un premier mouvement brusque, frémissant et nerveux, comme frappée de la peur éperdue d'une bête qui cherche par où se sauver » (*GL* 86-87), et on la sait portée à éprouver « la joie d'une sortie de prison » (*GL* 88); c'est que les « immobilités de bronze » dont elle est saisie plus tard, « [t]oute serrée dans sa souffrance », surviennent des suites de sa maladie et annoncent la mort prochaine : « chaque jour, quelque chose d'humain quittait cette âme de femme qui paraissait se pétrifier », écrivent les Goncourt (*GL* 240-241). Mais, pour être exact, il faut concéder que ce ne sont pas là les toutes premières immobilités de Germinie : voulant guérir de son amour pour Jupillon, elle a d'abord retourné toute son affection vers « la personne de sa maîtresse avec l'ardeur d'une expiation, la contrition d'une prière, l'élancement d'un culte », et elle est entrée « dans l'immobilité d'une adoration profonde, l'enfoncement d'une contemplation presque idiote » (*GL* 192); on l'a trouvée ensuite « effrayante d'immobilité », à déchiffrer les lignes de son malheureux destin dans le marc de café, contemplant son infortune d'après la mystique des « tireuses de cartes [*sic*] » (*GL* 197); puis, un soir « qu'elle rôdait dans la rue du Rocher », nom prémonitoire, elle s'est « arrêt[ée] court », s'est « m[ise] à attendre » et s'est « ten[ue] immobile », semblable à « une statue d'ombre assise sur une borne », pour renouer avec le culte original, ayant aperçu « le dos d'un homme qui buvait sur le comptoir : c'était Jupillon » (*GL* 227); elle ira enfin s'immobiliser devant la fenêtre du même homme, s'attendant mortellement dans cette contemplation ultime, comme on sait. Après avoir adoré interdite ce qu'elle considère être des monuments d'humanité, Germinie trouve donc le moyen de se transformer elle-même en idole pétrifiée à contempler pour le lecteur. Art statuaire goncourtien qui d'emblée magnifie un destin modeste.

Mais il faut prêter attention au déploiement symbolique de cet extrait où la pulsion de mort de Germinie atteint son paroxysme, car ce qu'il nous semble souligner avant tout, c'est, plus qu'un certain bovarysme du personnage (lisible

ailleurs dans le récit⁴²), l'*appel* hypnotique de la mort qu'*entend* l'héroïne. Tout passe effectivement par l'ouïe : d'abord, ce sont les pas des gendarmes montant l'escalier que ses oreilles détectent une semaine de temps; bientôt s'élève une voix impersonnelle et abstraite, ou alors intérieure, désignée par la locution « ce qui », dont le propos concerne la « délivrance »; puis Germinie prête l'oreille à quelque vague sonorité qui bruisse « comme une chute lointaine de grandes eaux qui tombent ». Or, la compulsion d'écoute d'une ouïe toujours ouverte à ce qui tourmente – par des tonalités morbides nullement voilées où l'héroïne cherche « l'avant-goût de sa mort » (GL 214) – préfigure de toute évidence l'écoute forcenée du bonheur d'autrui qui l'humilie et la clouera « contre le volet » de chez Jupillon quelques jours plus tard : « Germinie, que la pluie trempait [...] se laissa tremper en écoutant toujours, jusqu'au matin » (GL 232). Le besoin de ne rien manquer de cette stimulation auditive est tel que le personnage mobilise l'ensemble de ses facultés pour la tâche : « Tous ses sens étaient à écouter. » (GL 231.) Résultat, ne lui parviennent pas les signaux qui pourraient l'avertir du danger qu'elle court, à passer la nuit de la sorte, sous des conditions mortelles. C'est dire que sa volonté obstinée à être témoin, et jusqu'au bout, du plaisir de sa rivale avec l'objet de son affection place sous le signe de la mort volontaire la maladie fatale qu'elle attrape alors. Pour le dire autrement, la résurgence ici du thème de l'*écoute* renforce d'autant plus le lien entre les deux scènes, entre celle où l'héroïne se prend de l'envie de mourir et celle où elle s'expose mortellement.

⁴² Les Goncourt reprennent entre autres, en la transposant en milieu populaire, l'érotisation du religieux par un personnage de jeune femme insatisfaite, instable, alanguie et ennuyée qu'avait donnée Gustave Flaubert dans *Madame Bovary* : au début de l'histoire, un épisode montre Germinie tombant « dans une dévotion profonde » où elle « n'aim[e] plus que l'église » (GL 91); quelques pages plus loin, on apprend « la cause du mal de Germinie », c'est « son ennui » (GL 98); de plus, dans le chapitre XLIX, tout juste avant que l'idée du suicide entre sérieusement dans la tête de l'héroïne, la narration goncourtienne révèle que la servante a « ce fond de lectures brouillées qu'ont les femmes de sa classe quand elles lisent » (GL 210). Sur cette « mélancolie des vierges », voir Julia Przybos, *loc. cit.*, p. 37. Sur les rapprochements stylistiques à faire entre l'écriture des Goncourt et celle de Flaubert, on consultera l'article d'Éléonore Reverzy, « L'écriture de la généralité », *loc. cit.*, p. 80-81.

Un autre aspect de cette scène où Germinie attrape une pleurésie mortelle nous semble l'associer au suicide. Il s'agit d'un aspect intertextuel impliquant le thème usité de l'amour absolu, qui domine totalement l'héroïne et prête à celle-ci un comportement suicidaire lorsqu'il est frustré. Effectivement, la scène décisive de *Germinie Lacerteux* est aussi un renversement complet, à tous les points de vue, de l'archétype des scènes d'amour, celle de Roméo sous le balcon de Juliette. En mettant leur héroïne dehors, à la fenêtre de Jupillon, les Goncourt inversent la disposition spatiale intérieur-extérieur et le genre des protagonistes, ils montrent un sentiment amoureux non pas réciproque mais unilatéral (isolement renforcé d'ailleurs par l'absence de dialogue), ils rabotent à plat la hiérarchie haut-bas, substituent une météo affreuse au climat accueillant des nouvelles clartés du jour, closent la scène à l'aube au lieu de l'y faire débiter. Malgré ces disparités signifiantes dont le contraste renforce la trivialité et le dérisoire du cas décrit par les Goncourt, le spectre des amours impossibles shakespeariennes vient hanter celles de Germinie, avec pour effet d'imposer au lecteur le suicide comme horizon d'attente.

À tout cela s'ajoute un second relais thématique, analogue à celui de l'*écoute* et qui fonctionne exactement de la même façon, s'y superposant. Il s'agit de l'*eau*. Celle-ci, supposément, résonne « derrière la vie » dans *Germinie Lacerteux*. Bien plus qu'une allusion obscure au cycle de la vie ou à quelque notion de réincarnation suscitée par la figure de l'eau maternelle, l'élément aqueux représente à nos yeux l'annonce prophétique du malheur à venir pour l'héroïne qui songe à s'enlever la vie. Toute cette eau de pluie glacée qui va lui tomber dessus, durant la nuit fatidique, et qui va entrer en elle béante, n'est effectivement que l'écho rétrospectif et mortifère de ces « grandes eaux qui tombent, en s'éteignant dans du vide », lesquelles composent la partition de la mort selon la narration goncourtienne. D'ailleurs, l'eau renvoie également à l'ingestion d'*eau-de-vie*, appellation qui sous cet angle prend une connotation éminemment ironique (ou prophétique) :

Dans la torture de cette vie, où elle souffrait passion, Germinie, cherchant à étourdir les horreurs de sa pensée, était revenue au verre qu'elle avait pris un matin des mains d'Adèle et qui lui avait donné une journée d'oubli. De ce jour, elle avait bu. [...]

D'abord, elle avait eu besoin, pour boire, d'entraînement, de société, du choc des verres, de l'excitation de la parole, de la chaleur des défis; puis bientôt elle était arrivée à boire seule. C'est alors [...] qu'elle avait bu solitairement et désespérément ces mélanges de vin et d'eau-de-vie qu'elle avalait coup sur coup jusqu'à ce qu'elle y eût trouvé ce dont elle avait soif : le sommeil. Car ce qu'elle voulait ce n'était point la fièvre de tête, le trouble heureux, la folie vivante, le rêve éveillé et délirant de l'ivresse; ce qu'il lui fallait, ce qu'elle demandait, c'était le noir bonheur du sommeil, d'un sommeil sans mémoire et sans rêve, d'un sommeil de plomb tombant sur elle comme un coup d'assommoir sur la tête d'un bœuf : et elle le trouvait dans ces liqueurs mêlées qui la foudroyaient et lui couchaient la face sur la toile cirée de la table de cuisine.

Dormir de ce sommeil écrasant, rouler, le jour, dans cette nuit, cela était devenu pour elle comme la trêve et la délivrance d'une existence qu'elle n'avait plus le courage de continuer ni de finir. Un immense besoin de néant, c'était tout ce qu'elle éprouvait dans l'éveil. Les heures de sa vie qu'elle vivait de sang-froid, en se voyant elle-même, en regardant dans sa conscience, en assistant à ces hontes, lui semblaient si abominables! Elle aimait mieux les mourir. Il n'y avait plus que le sommeil au monde pour lui faire tout oublier, le sommeil congestionné de l'Ivrognerie qui berce avec les bras de la Mort. (GL 170-171.)

Aussi est-il légitime de se demander si Germinie n'a pas été assassinée par elle-même, quand, plus tard, Mlle de Varandeuil se rend à la morgue de l'hôpital Lariboisière pour reconnaître le corps de sa défunte servante, qui lui paraît « avec le bouleversement de traits d'une figure d'assassinée » (GL 251).

C'est le genre de questions qu'invite à poser la poétique du roman naturaliste, de façon générale. En fait foi l'analyse de *Germinie Lacerteux* qu'avait offerte Zola :

Mettez Germinie dans une autre position, et elle ne succombera pas; donnez-lui un mari, des enfants à aimer, et elle sera excellente mère, excellente épouse. Mais si vous ne lui accordez qu'un amant indigne, si vous tuez son enfant, vous frappez dangereusement sur son cœur, vous la poussez à la folie [...]⁴³.

Zola a beau prétendre que l'héroïne des frères Goncourt était pervertie uniquement par le milieu néfaste dans lequel ses auteurs l'ont jetée, qu'elle eût fort bien vécu en d'autres circonstances, ailleurs que dans les faubourgs parisiens, on sent à la lecture que le problème de Germinie est à la fois matériel et spirituel, comme il le dit lui-

⁴³ Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 64.

même⁴⁴, et donc difficilement réductible aux seuls facteurs extrinsèques. À cet égard, la narration goncourtienne est explicite :

Elle reçut les coups, elle repoussa les injures. Elle ne chercha ni à se défendre ni à s'excuser. Elle ne raconta point comment les choses s'étaient passées, et combien peu il y avait de sa volonté dans son malheur. Elle resta muette : elle avait une vague espérance qu'on la tuerait. (GL 87.)

Point de doute, Germinie y est pour peu dans ses souffrances, mais elle y est pour quelque chose. C'est à Liza Gabaston que nous devons d'avoir remarqué à quel point « le principe de l'union étroite de l'esprit et du corps, qui est au fondement même du projet littéraire des Goncourt⁴⁵ », avait remué le jeune Zola, lequel, dans sa défense d'une œuvre qu'il admirait, ne distinguait plus le couple corps-cœur du binôme chair-âme et mêlait physiologie et psychologie dans sa lecture de *Germinie Lacerteux*. Cette « contradiction fondamentale de l'écriture de Zola » – qu'on peut énoncer comme suit : « le personnage est-il seulement le rouage d'une mécanique implacable, ou bien peut-il encore être défini comme un individu doté de libre arbitre⁴⁶? » –, Gabaston la considère en effet comme fondatrice de la poétique naturaliste. Gabaston note d'ailleurs que, dans son compte rendu du roman des Goncourt, le futur chef de file de l'école « ne cesse d'hésiter entre principe de responsabilité et principe de causalité⁴⁷ », faisant ainsi de l'héroïne goncourtienne la première championne de son esthétique à lui. La critique a effectivement été sensible à tout ce que Zola a mis de lui-même dans son engouement pour une œuvre qu'il admirait : « Son compte rendu de *Germinie Lacerteux*, commente Colette Becker, est, avant tout, une défense et une illustration de sa propre esthétique⁴⁸ ». Il reste que c'est précisément cette dualité

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Liza Gabaston, « Germinie Lacerteux, première héroïne zolienne? », *loc. cit.*, p. 155.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 165-166.

⁴⁸ Colette Becker, *loc. cit.*, p. 107. Anne Belgrand prévient cependant contre une lecture abusivement étroite de l'utilitarisme zolien et montre « tout ce que l'auteur des *Rougon-Macquart* doit aux Goncourt non pas dans le détail, – peu importe en effet que Gervaise prononce le "Monsieur, écoutez-moi donc!", ou que Bazouge ait un surnom proche de celui de Gautruche – mais pour des raisons certes plus profondes. » Anne Blegrand, « Zola "élève" des Goncourt », *loc. cit.*, p. 117.

interprétative, absolument essentielle au drame des Goncourt, qui rend cette œuvre et celles qui l'ont suivie dans la lignée naturaliste aptes à problématiser la distinction entre suicide et mort naturelle. Rappelons que le destin d'Emma Bovary pose la même ambiguïté de lecture, lisible notamment dans la confrontation de l'appréciation qu'en donnèrent Sainte-Beuve et Baudelaire dès 1857.

Il en va de même pour Gervaise, peu ou prou. Elle n'est pas la seule responsable de son malheur, loin de là; cependant, elle tombe à tout le moins un peu victime d'elle-même, quoique les forces du milieu conservent un rôle prépondérant dans sa chute. À preuve (parmi nombre d'éléments), ce jugement que se permet le narrateur zolien : « Oui, c'était la faute du ménage, s'il dégringolait de saison en saison. Mais ce sont des choses qu'on ne se dit jamais, surtout quand on est dans la crotte. Ils accusaient la malchance, ils prétendaient que Dieu leur en voulait. » (L'A 685.) Si l'évident zoomorphisme que prête à son héroïne le narrateur zolien⁴⁹ assimile chacun de ses gestes à un réflexe animal conditionné, c'est-à-dire émanant de quelque instinct décisif, loin d'être volontaire⁵⁰, elle se rend quand même coupable d'au moins un comportement de suicide « embryonnaire » : la nonchalance. Bien qu'elle semble très vaillante aux yeux de ses prétendants, Coupeau d'abord, Goujet ensuite, Gervaise au fond est plutôt lâche; elle ne pousse certes pas la vertu jusqu'à se mettre en danger pour autrui; plus souvent qu'autrement, elle nous est présentée « à bout de courage », au désespoir de s'en sortir (L'A 428). En outre, même si du début à la fin on la voit « ronger sa douleur, s'efforçant d'avoir un visage indifférent » (L'A 383), elle n'y parvient jamais réellement, car plutôt que de supporter la souffrance sans broncher, insensible, stoïque, elle se contente d'*affecter* l'impassibilité – si bien qu'à terme, dans sa rage, elle multiplie les discours et

⁴⁹ Songeons par exemple que Gervaise finit ses jours dans une « niche » sous l'escalier (L'A 796), ce qui renvoie discrètement au fait qu'au lavoir Virginie et elle se sont battues « comme des chiennes » (L'A 399), mais à vrai dire toute la ménagerie y passe.

⁵⁰ Sur cette question qui concerne tant Germinie que Gervaise, voir John E. Flower, « "Un roman qui aura pour cadre le monde ouvrier" (Émile Zola) », *loc. cit.*, p. 12-13.

mimiques qui trahissent une exaspération palpable, y allant notamment d'« un geste de suprême indifférence » (L'A 752). Elle procède à de lâches évitements, au lieu de faire face à son mal, cédant à la facilité, et ce, en accord avec la vulgate de l'époque, dont témoignera le conte de Maupassant « Un lâche » (1884), où, comme le note Pierre-Jean Dufief, « le lâche se tue avant même d'avoir eu l'idée claire du suicide et l'acte physique semble autonome, indépendant de la volonté lucide⁵¹ ».

Tandis que l'animation de Germinie répond à une dynamique instable, frénétique, contradictoire, périodique, aléatoire, ahurissante de diversité et sans autre contention possible que dans l'adoration (temporaire) ou dans la mort (définitive), celle de Gervaise ne connaît qu'un seul mouvement, qui de fait ne demande pas mieux que de s'interrompre, lui aussi, mais sur un mode complètement différent. L'attestent ses confidences du début du roman, à Coupeau, qui la courtise :

« Mon Dieu! je ne suis pas ambitieuse, je ne demande pas grand-chose... Mon idéal, ce serait de travailler tranquille, de manger toujours du pain, d'avoir un trou un peu propre pour dormir, vous savez, un lit, une table et deux chaises, pas davantage... Ah! je voudrais aussi élever mes enfants, en faire de bons sujets, si c'était possible... Il y a encore un idéal, ce serait de ne pas être battue, si je me remettais jamais en ménage; non, ça ne me plairait pas d'être battue... Et c'est tout, vous voyez, c'est tout... »

Elle cherchait, interrogeait ses désirs, ne trouvait plus rien de sérieux qui la tentât. Cependant, elle reprit, après avoir hésité :

« Oui, on peut à la fin avoir le désir de mourir dans son lit... Moi, après avoir bien trimé toute ma vie, je mourrais volontiers dans mon lit, chez moi. » (L'A 410-411.)

Tout « son plan de vie bien arrêté » tient là : « Hein? n'est-ce pas? ça vaudrait bien mieux : travailler, manger du pain, avoir un trou à soi, élever ses enfants, mourir dans lit... » insiste-t-elle, toisant l'effrayant alambic du père Colombe (L'A 407, 412). Il s'agit moins d'un parcours ou d'une mouvance que d'un but ou d'un aboutissement : une immobilité finale. On ne peut parler d'art statuaire dans le cas de la blanchisseuse, car ce que Gervaise désire plus que tout, ce dont elle parle le plus souvent et avec le plus d'envie, c'est de se lover dans quelque modeste trou, pour

⁵¹ Pierre-Jean Dufief, « Le mobile et l'immobile : statique et dynamique de la vie intérieure dans les contes de Maupassant », dans Antonia Fonyi, Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire Maupassant*, op. cit., p. 263.

s'endormir paresseusement après avoir trimé dur, pour qu'on l'oublie. Jacques Dubois a en effet admirablement montré qu'« [à] ce thème du trou, du nid, du petit logis intime », se rattachent « la plupart des préoccupations conscientes et inconscientes qui gouvernent le psychisme de l'héroïne et qui, partant, déterminent la structure même du roman⁵². » Résultat net : une disparition, non un monument⁵³.

Comme toujours dans ces romans du réel qui racontent l'histoire d'un tempérament donné qu'on a plongé dans un milieu donné, la question du voisinage est capitale. Mais en ce qui concerne *L'Assommoir*, la stagnation douce de l'héroïne, son goût du marasme et de la tranquillité, ou pour le dire autrement son inertie invétérée, sa paresse heureuse et le manque d'entrain qui rapidement la rattrapent quand elle se met énergiquement et laborieusement en marche, font que, tout naturellement, elle ne saurait trop se déranger pour aller quérir le bonheur conjugal dont elle rêve : logement, amant. Aussi, comme l'a fort bien remarqué Dubois, l'embonpoint qui petit à petit gagne celle qui « grossi[t] toujours, malgré ses danses devant le buffet vide », non seulement l'immobilise dans un empâtement heureux, mais forme une sorte de carapace molle – « [o]n pouvait lui allonger des coups de soulier partout, devant et derrière, elle ne les sentait pas, elle devenait trop flasque et trop molle » (*L'A* 729) – propice à créer l'état tant recherché :

Le plongeon de Gervaise commence par la gourmandise et finit dans l'alcoolisme. [...] Instigatrice des agapes, elle cherche dans la fête des échappées de bon temps, mais surtout nous la voyons s'enfoncer à plaisir dans la nourriture, s'y creuser un nid imaginaire, ce que révèlent au mental, l'état de somnolence béate qu'elle en retire, et au physique, la coquille de graisse qui progressivement enveloppe et protège son corps⁵⁴.

Cette masse de lipides qu'elle charrie sur elle à la fin se trouve à renverser l'image familière de l'escargot portant sur son dos un trou où se cacher. L'ossature externe du mollusque gastéropode représente exactement le contraire du dispositif adipeux qui

⁵² Jacques Dubois, « Les refuges de Gervaise : pour un décor symbolique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 11, no 30 (1965), p. 105.

⁵³ Notre analyse s'inspire de celle de Dubois, qui écrit : « Cette mort prend l'allure d'une réduction et d'un effacement. » *Idem*, *L'Assommoir de Zola*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ *Idem*, « Les refuges de Gervaise », *loc. cit.*, p. 112.

recouvre les os de Gervaise vers la fin de sa vie : la conjugaison d'une rigidité extérieure à une mollesse intérieure promet sans doute de meilleures défenses qu'un enveloppement de tissus mous qui ne confèrent en définitive aucune protection, puisque sans cesse la lingère se trouve forcée de fuir. Dubois commente : « Ce que fuit Gervaise, c'est de toute évidence les forces hostiles de son milieu. Non qu'elle refuse absolument de les affronter, mais elle désire ne le faire qu'en lieu clos, dans un "local" fait à ses mesures, au sein d'un univers apprivoisé par elle⁵⁵ ». Or, la lenteur légendaire de l'un n'a sans doute d'égal que la nonchalance de plus en plus grande de l'autre, car plus le récit progresse, plus la blanchisseuse, pourtant énergique dans sa jeunesse, se montre casanière, et moins on la voit encline aux migrations⁵⁶.

Née en Provence, à Plassans, Gervaise débarque à Paris en compagnie de Lantier et de leurs deux fils, pour échapper aux coups de son père alcoolique, et à partir de ce moment, l'héroïne, qui pourtant ne craint pas de déménager (pas moins de cinq fois durant le roman), réduit au strict minimum ses déplacements. Chaque déménagement la mène moins loin que le précédent : avec Lantier, elle va de l'Hôtel Montmartre, rue Montmartre, à l'Hôtel Boncœur, sis boulevard de la Chapelle (où débute le roman); de là, elle passe à la rue Neuve de la Goutte-d'Or, avec Coupeau; puis, Gervaise ouvre sa boutique à proximité, sur une rue attenante, la rue de la Goutte-d'Or; elle ne bougera plus de cet immeuble, elle ira vivre au sixième, dans une chambre, après avoir fermé boutique; enfin, une fois Coupeau décédé, elle est évincée de sa chambre et échoue dans la niche du père Bru, « un trou sans air, sous un petit escalier qui montait à la toiture » (*L'A* 672). Le rêve caressé et réalisé de s'établir blanchisseuse – l'une des très rares initiatives qu'elle a – s'inscrit parfaitement dans cette logique : il s'agit de travailler de chez soi. Il en va de même du cauchemar final, réalisé lui aussi, qui consiste à faire le trottoir, autrement dit d'avoir à sortir dehors et à arpenter la rue, pour subsister. La « conquête de l'espace

⁵⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁶ À la toute fin du roman, elle sera contrainte de déroger à ce programme; nous y reviendrons.

intime [...] se double d'un processus de direction inverse mais de valeur psychologique prolongeante », constate en effet Jacques Dubois, qui explique :

Gervaise en effet, dans un second mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur, va étendre son domaine d'élection à tout le voisinage. [...] À chaque occasion, après chaque installation, l'héroïne élargit son nid aux dimensions de l'arbre. L'univers ainsi conquis, le quartier environnant, cesse d'être un monde lourd de menaces et forme à son tour un espace intime. Zola sait nous dire très finement ces choses, comme au chapitre V où par deux fois nous voyons Gervaise se familiariser avec les alentours de la boutique : « elle restait là chez elle, les rues voisines étaient comme des dépendances naturelles de son logement, ouvert de plain-pied sur le trottoir »⁵⁷.

En effet, chaque déménagement de Gervaise a répondu à la même logique d'expulsion : le domicile étant devenu inhabitable, car trop exposé aux forces du dehors – fenêtre ouverte de l'hôtel Boncœur, par où entre le froid; porte toujours ouverte de la boutique, par où entrent les proscrits, Virginie, par exemple, ou Lantier; etc. –, l'héroïne se voit forcée d'aller nicher ailleurs. On ne s'étonnera plus qu'ils aient été si nombreux.

Devoir sans cesse s'arracher de son trou et finir chargée « des sales commissions du quartier » (L'A 795), voilà sans doute la pire avanie pour Gervaise, et le pire châtiment. Aussi, que nous ne la voyions pas sortir vivante de sous l'escalier, après s'y être blottie, signale peut-être une victoire pour elle : « Un matin, comme ça sentait mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne l'avait pas vue depuis deux jours; et on la découvrit déjà verte, dans sa niche. » (L'A 796.) Ironiquement, cet oubli des autres dans lequel elle finit par tomber, deux jours de temps, oubli qu'elle a fini par trouver dans son trou, représente sans doute pour elle quelque consécration. Après tout, ne s'agit-il pas du « blotissement suprême, celui qui la fera échapper définitivement aux méfaits de la vie et lui permettra de descendre au creux d'une intimité totale⁵⁸ », comme l'affirme Dubois? C'est en tout cas ce que semblent confirmer les derniers mots du roman; il revient à Bazouge, le croque-mort, de les

⁵⁷ Jacques Dubois, « Les refuges de Gervaise », *loc. cit.*, p. 110. Dubois cite Émile Zola (L'A 525).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 114. « Après la niche du père Bru, la fosse du cimetière. C'est encore un trou pour dormir! » ajoute Dubois. *Ibid.*

adresser à Gervaise : « Tu sais... écoute bien... c'est moi, Bibi-la-Gaieté, dit le consolateur des dames... Va, t'es heureuse. Fais dodo, ma belle! » (L'A 796.) Ce dénouement, elle en a parlé souvent et diversement (par boutade, avec indignation, avec envie). Surtout, elle l'a envisagé avec plus d'un homme, mais toujours avec des gens très proches d'elle, au double sens de *familiers* et *contigus*. Car, de fait, tous ses prétendants sont d'abord des voisins : Coupeau au départ habitait quelques étages au-dessus de chez elle, dans « un cabinet de dix francs » tout en haut de l'hôtel Boncœur (L'A 377); Goujet, l'amant chaste⁵⁹, est le nouveau voisin de palier, quand Coupeau et elle s'installent rue Neuve de la Goutte-d'Or; Lantier ne rejoint la couche de la lingère que longtemps après avoir obtenu de louer une pièce dans la boutique; et le dernier de ses amants, c'est bien Bazouge, dont le voisinage trop intime la fait d'abord souffrir dans la chambre du sixième, parce qu'« [u]ne simple cloison, très mince » (L'A 686) la sépare des enterrements qu'elle croit entendre défiler chez lui :

Oui, le pis était que, dans ses terreurs, Gervaise se trouvait attirée jusqu'à coller son oreille contre le mur, pour mieux se rendre compte. Bazouge lui faisait l'effet que les beaux hommes font aux femmes honnêtes : elles voudraient les tâter, mais elles n'osent pas; la bonne éducation les retient. Eh bien! si la peur ne l'avait pas retenue, Gervaise aurait voulu tâter la mort, voir comment c'était bâti. [...] Ne lui avait-il pas offert deux fois de l'emballer, de l'emmenner avec lui quelque part, sur un dodo où la jouissance du sommeil est si forte, qu'on oublie du coup toutes les misères? Peut-être était-ce en effet bien bon. Peu à peu, une tentation plus cuisante lui venait d'y goûter. Elle aurait voulu essayer pour quinze jours, un mois. Oh! dormir un mois, surtout en hiver, le mois du terme, quand les embêtements de la vie la crevaient! Mais ce n'était pas possible, il fallait continuer de dormir toujours, si l'on

⁵⁹ Pas si chaste que ça, si on lit de près, comme l'a fait Jacques Dubois, la scène pour le moins érotique où Goujet accueille Gervaise dans son lieu de travail, la forge, qui prend alors valeur pour elle de refuge, d'« asile » (L'A 553); Dubois souligne « toute cette gestuelle de Goujet, transformé en Vulcain des faubourgs et faisant sa cour et l'amour à Gervaise à coups de son puissant marteau » et la lie au besoin viscéral de se blottir de l'héroïne, qui soudain ne se trouve plus en sécurité chez elle, parce qu'un prédateur familial – Lantier – rôde autour de son nid vers cette époque. *Ibid.*, p. 111. L'analyse de Véronique Cnockaert montre encore plus nettement à quel point cette scène raconte une liaison charnelle : « Gervaise, éprise de Goujet, s'approche du forgeron "pour sentir le vent de son marteau sur sa joue, pour être dans le coup qu'il tapait. [Et] quand des étincelles piquaient ses mains tendres, elle ne les retirait pas, elle jouissait au contraire de cette pluie de feu qui lui cinglait la peau". La brûlure permet à Gervaise de s'unir publiquement à l'autre aimé, d'en garder la mémoire et la sensation [...] » Véronique Cnockaert, « Mémoire de peau », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola : Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2008, p. 164-165. Cnockaert cite Émile Zola (L'A 554).

commençait à dormir une heure; et cette pensée la glaçait, son béguin de la mort s'en allait, devant l'éternelle et sévère amitié que demandait la terre.

Cependant, un soir de janvier, elle cogna des deux poings contre la cloison. Elle avait passé une semaine affreuse, bousculée par tout le monde, sans le sou, à bout de courage. Ce soir-là, elle n'était pas bien, elle grelottait la fièvre et voyait danser des flammes. Alors, au lieu de se jeter par la fenêtre, comme elle en avait eu l'envie un moment, elle se mit à taper et à appeler : « Père Bazouge! Père Bazouge! » (L'A 687-688.)

Gervaise, sur le coup, choisit toutefois de se rétracter, prise d'horreur : « Non, non, elle ne voulait pas, elle n'était pas prête. » (L'A 688.) Mais la partie n'est que remise, car Zola plus loin reprend la scène en accentuant l'érotisme et la sensualité de ce « béguin de la mort », pour le pousser jusqu'à la déclaration d'amour : « Et elle se mettait à genoux, toute secouée d'un désir qui la pâlisait. Jamais elle ne s'était ainsi roulée aux pieds d'un homme. » (L'A 779.) Cette fois, c'est Bazouge qui regimbe, sous prétexte qu'elle ne remplit pas toutes les conditions requises : « – Emmenez-moi, emmenez-moi, criait toujours Gervaise, je veux m'en aller... / – Dame! il y a une petite opération auparavant... Vous savez, couic! » (L'A 780.) Ce voisin-là, il ne peut se saisir d'elle, il ne peut l'embrasser tant qu'elle n'a pas fait le grand saut – toute seule ou aidée : « Ah! non, par exemple, la misère ne tu[e] pas assez vite! » se plaint alors l'héroïne (L'A 780).

Ainsi, contrairement à ce que d'aucuns ont pu soutenir, la rêverie de Gervaise tranche radicalement avec celle d'Emma; celle-ci rêve de voyages, tandis que l'autre, d'une destination⁶⁰. La blanchisseuse n'en est pas moins bovaryque à certains égards (mais pour des raisons différentes de celles rapprochant Germinie de l'héroïne

⁶⁰ Hubert Ratier convient de la nuance : « À l'éternelle quêtuse d'un ailleurs inaccessible s'oppose une amoureuse du nid douillet, bien que chacune soit révélatrice d'un vide existentiel larvé. » Hubert Ratier, « Une héroïne flaubertienne : Gervaise Macquart », *Les Amis de Flaubert*, no 62 (mai 1993), p. 28 et 33. Dubois également : « La sensation est pour les deux héroïnes un tremplin, mais qui, de l'une à l'autre, n'engendre pas la même trajectoire. Gervaise y puise l'élan d'une rêverie intime guidée par un mouvement de repli, par une aspiration au refuge. Emma y trouve de quoi transporter son imagination vers quelque ailleurs à même de la sortir de son état présent. Il reste que la déception de Gervaise n'est, au terme de chaque tentative, guère moindre que l'insatisfaction d'Emma. Il reste aussi que les deux attitudes font entendre le même son idéologique [...], la nervosité malade de la femme, le caractère impératif des déterminismes physiques. » Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola*, op. cit., p. 18.

flaubertienne) : songeons à sa sensualité et à son bovarysme⁶¹, sans oublier le fait que, comme Emma, Gervaise s'inquiète de la difficile condition des femmes et eût préféré accoucher d'un mâle : « elle aurait voulu un garçon, parce que les garçons se débrouillent toujours et ne courent pas tant de risques, dans ce Paris. » (L'A 468.) En outre, le dernier mot cruel des Lorilleux – « Elle creva d'avachissement » (L'A 796) – peut constituer un clin d'œil discret à ce que Francis Lacoste nomme le « sème bovin⁶² » de *Madame Bovary*. N'oublions pas non plus l'incapacité de la lingère à tenir correctement sa maison dès qu'une rêverie la prend, avec pour conséquence de compromettre sérieusement l'avenir de sa fille, derrière quoi paraît encore l'ombre d'Emma; ni cette tendance à s'en prendre au Tout-Puissant pour conjurer tant bien que mal les injustices qui lui semblent tomber du Ciel : « Mais qu'avait-elle donc fait au bon Dieu, pour être ainsi torturée jusqu'à la fin? » (L'A 774.) De même, soulignons que le plaidoyer ardent de Gervaise auprès de Bazouge reprend l'expression du désir le plus profond d'Emma, celui d'être *enlevée* par un homme, d'être *emmenée*, *emportée* au loin⁶³.

« Plus que la fille de l'ivrogne Macquart, [Gervaise] est la petite sœur prolétarienne d'Emma Bovary », résume Dubois, qui, étudiant le mode d'organisation du roman zolien, la distribution des rôles, le rythme de scansion des scènes phare et leur mise en scène, montre combien « *L'Assommoir* constitue, à plusieurs égards, une reprise, une réécriture de *Madame Bovary*⁶⁴. » D'après lui, l'ambition petite-

⁶¹ Gervaise aussi s' imagine autre qu'elle est. Notoirement, « elle rêv[e] à sa boutique » (L'A 476) : avant de l'avoir, tout comme après l'avoir perdue, d'ailleurs.

⁶² Francis Lacoste, « Flaubert et *L'Assommoir* », article à paraître dans le prochain numéro de la revue *Excavatio* (2012).

⁶³ Francis Lacoste a avant nous effectué ce rapprochement. *Ibid.*

⁶⁴ Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola, op. cit.*, p. 16. « On voit donc que les rapprochements entre l'œuvre de Flaubert et *L'Assommoir* sont trop nombreux et variés pour être fortuits, mais le mimétisme est beaucoup plus marqué sur le plan stylistique, où le modèle paraît omniprésent », note Lacoste, qui s'acquitte quant à lui de démontrer la dimension plus formelle de cette reprise, en examinant l'indirect libre, la tendance à placer des choses et non des personnes dans le rôle grammatical de sujet de la phrase, la façon d'intégrer dans le texte le « prêt-à-penser » réifié des clichés, l'emploi de l'adverbe final isolé par une virgule et cette manière, tout aussi inusitée, de placer la conjonction *et* en tête de phrase (et d'idée) plutôt qu'en queue d'énumération, usages relevés d'abord par Proust comme

bourgeoise de « promotion sociale⁶⁵ » que prête Zola à son héroïne plaque sur le corps de l'ouvrière des préoccupations étrangères à sa classe, trop proches peut-être de celles, plus aristocratiques, de l'héroïne flaubertienne, son modèle. Sans doute Zola en bon bourgeois écrit-il à partir de ses propres paradigmes, de la même façon que les Goncourt décrivent le peuple selon leur point de vue aristocrate... Comment pourrait-il en aller autrement⁶⁶? Si Gervaise est une déclassée au même titre qu'Emma, retenons surtout que son ambition se concrétise dans l'aménagement d'une boutique dont elle fait repeindre « toute la devanture en bleu clair » (*L'A* 496), façon pour elle de se ménager « un lieu romantique⁶⁷ » au bovarysme patent, selon Dubois. Voilà un intérieur sans doute tout aussi pernicieux et dangereux que celui d'un livre bleu, car il dessine à nouveau l'image – létale dans *Madame Bovary* – d'une blancheur noircie (celle du linge blanchi ou à blanchir) enceinte d'un bleu associé à l'idéal. La saleté et la crasse où baigne l'héroïne de *L'Assommoir* renvoient alors métaphoriquement à l'encre de l'écrivain et aux idées noires qu'il couche sur papier : « le tour de force de Zola, écrit Véronique Cnockaert, tient à ce que ces salissures transforment chaque pièce de linge en oriflamme impromptu d'une classe défavorisée, en symbole à déchiffrer : elles deviennent écriture⁶⁸. » Romancier sans indulgence, il a attribué pour métier à son héroïne la tâche – impossible – de les nettoyer. Directement liée à ce destin cruel est la pulsion de mort qui caractérise la lingère.

idiosyncrasies flaubertiennes. *Loc. cit.* Les nombreux recoupements d'ordre structurel entre *L'Assommoir* et *Madame Bovary* n'ont pas non plus échappé à la critique récente, en particulier la question du nombre d'amants des héroïnes. Dubois, Ratier et Lacoste signalent tous le triumvirat de Coupeau, Lantier et Goujet comme faisant écho, et à plusieurs égards, à celui qui se compose de Charles, Rodolphe et Léon, mais on a tendance à oublier les figures plus secondaires de Bazouge et de Justin, amoureux platoniques dont le rôle consiste à accompagner l'héroïne dans son passage vers l'au-delà. Si Lacoste envisage Bazouge non par rapport à Justin, mais en avatar de l'Aveugle (*loc. cit.*), pour nous, le croque-mort de *L'Assommoir* cumule les deux fonctions : celle d'amoureux et de passeur.

⁶⁵ Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola*, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁶ Sur les conséquences que put avoir l'idéologie des frères Goncourt dans leur représentation de la femme du peuple, on consultera l'article de Maarten van Buuren, « Hystérie et littérature : la fissure par laquelle l'Esprit du Mal pénètre dans l'âme », *Poétique*, no 100 (1994), p. 396-397.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Véronique Cnockaert, « Denise ou la vertu attentatoire dans *Au Bonheur des Dames* », *Excavatio*, vol. 10 (1997) p. 40.

En somme, l'histoire de Gervaise Macquart, par plusieurs aspects, laisse penser qu'elle s'est suicidée. Cependant, demander tout haut la mort à son voisin immédiat et songer de façon répétée à « crever sur le pavé » et à « se flanquer par la fenêtre » (*L'A* 778), ce n'est pas tout à fait se suicider. De la même façon, entendre l'appel hypnotique des pavés sous soi cinq étages plus bas n'est pas se tuer si une bonne amie vous « repren[d] par la jupe » (*GL* 214). Notre question reste donc entière pour le moment.

Aliénation, suicide, sacrifice

Sans doute faut-il revenir à la théorie durkheimienne pour voir où, au regard des quatre types de suicide identifiés par le sociologue, se situent Germinie et Gervaise. En effet, si Durkheim relevait quatre comportements « embryonnaires » de la mort volontaire, il discernait également quatre genres de suicide différents – et c'est surtout cette typologie-là qui a retenu l'attention des suicidologues ultérieurs. Il attribua au premier des quatre le nom de *suicide égoïste*, voici pourquoi :

Nous arrivons donc à cette conclusion générale : Le suicide varie en raison inverse du degré d'intégration des groupes sociaux dont fait partie l'individu.

Mais la société ne peut se désintégrer sans que, dans la même mesure, l'individu ne soit dégagé de la vie sociale, sans que ses fins propres ne deviennent prépondérantes sur les fins communes, sans que sa personnalité, en un mot, ne tende à se mettre au-dessus de la personnalité collective. Plus les groupes auxquels il appartient sont affaiblis, moins il en dépend, plus, par suite, il ne relève que de lui-même pour ne reconnaître d'autres règles de conduite que celles qui sont fondées dans ses intérêts privés. Si donc il convient d'appeler égoïsme cet état où le moi individuel s'affirme avec excès en face du moi social et aux dépens de ce dernier, nous pourrions donner le nom d'égoïste au type particulier de suicide qui résulte d'une individuation démesurée⁶⁹.

Le *suicide égoïste* résulterait, en partie du moins, du trop grand développement de l'intellect mâle, sous l'impulsion notoire de « systèmes métaphysiques et religieux qui [...] entreprennent de démontrer aux hommes que la vie n'a pas de sens », responsables selon Durkheim d'avoir promu « le relâchement des liens sociaux »,

⁶⁹ Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 223.

l'« asthénie collective », le « malaise social comme la tristesse individuelle⁷⁰ ». Une deuxième classe de morts volontaires recevait l'appellation *suicide altruiste*, parce qu'elle englobait les occurrences dues à une trop forte intégration au groupe social : « si l'homme se tue, expliquait Durkheim, ce n'est pas parce qu'il s'en arroe le droit, mais, ce qui est bien différent, *parce qu'il en a le devoir*. S'il manque à cette obligation, il est puni par le déshonneur [ou] par des châtimens religieux⁷¹. » La troisième catégorie prenait le nom de *suicide anémique* et désignait les morts volontaires liées à une carence de l'action régulatrice fournie d'ordinaire par la société à ses membres :

Toute rupture d'équilibre, alors même qu'il en résulte une plus grande aisance et un rehaussement de la vitalité générale, pousse à la mort volontaire. Toutes les fois que de graves réarrangements se produisent dans le corps social, qu'ils soient dus à un soudain mouvement de croissance ou à un cataclysme inattendu, l'homme se tue plus facilement⁷².

Une chose est sûre, si les morts de Germinie et de Gervaise étaient bel et bien à classer parmi les suicides, elles appartiendraient, selon Durkheim, à cette forme-ci, qui est due aux défaillances de l'encadrement sociétal français dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « C'est que l'état de crise et d'anomie y est constant et, pour ainsi dire, normal. Du haut en bas de l'échelle, les convoitises sont soulevées sans qu'elles sachent où se poser exactement⁷³. » On croirait lire Zola – il suffit d'ailleurs de remplacer le mot *convoitises* par *appétits*, et on retrouve les considérations typiques des romanciers naturalistes sur la démocratie, l'égalité des chances et la perte de repères, etc., qui caractérisent leur siècle. Mais il nous reste un type de suicide

⁷⁰ *Ibid.*, p. 229.

⁷¹ *Ibid.*, p. 236.

⁷² *Ibid.*, p. 271.

⁷³ *Ibid.*, p. 284-285. Durkheim poursuivait plus longuement sa tirade contre le déchaînement moderne des convoitises : « Rien ne saurait les calmer, puisque le but où elles tendent est infiniment au-delà de tout ce qu'elles peuvent atteindre. Le réel paraît sans valeur au prix de ce qu'entrevoient comme possible les imaginations enfiévrées [...]. On a soif de choses nouvelles, de jouissances ignorées, de sensations innommées, mais qui perdent toute leur saveur dès qu'elles sont connues. Dès lors, que le moindre revers survienne et l'on est sans forces pour le supporter. » *Ibid.*, p. 285. « La doctrine du progrès quand même et le plus rapide possible [...] devenue un article de foi » également recevait les foudres de Durkheim, parce qu'il l'estimait responsable des « consciences dérégulées et qui érigent en règle le dérèglement dont elles souffrent. » *Ibid.*, p. 287.

durkheimien à énumérer, le quatrième, auquel le sociologue accorde en fait très peu d'attention, sous prétexte qu'il était « si difficile d'en trouver des exemples⁷⁴ » à son époque. Il s'agit du *suicide fataliste* :

[I]l existe un type de suicide qui s'oppose au suicide anémique, comme le suicide égoïste et le suicide altruiste s'opposent entre eux. C'est celui qui résulte d'un excès de réglementation; celui que commettent les sujets dont l'avenir est impitoyablement muré, dont les passions sont violemment comprimées par une discipline oppressive. C'est le suicide des époux trop jeunes, de la femme mariée sans enfant. [...] N'est-ce pas à ce type que se rattachent les suicides d'esclaves que l'on dit être fréquents dans de certaines conditions, tous ceux, en un mot, qui peuvent être attribués aux intempérances du despotisme matériel ou moral⁷⁵?

Le défaut des systèmes classificatoires réside toujours dans la difficulté de faire entrer dans telle ou telle case conceptuelle des cas de figure véritables, qui règle générale empruntent leurs traits caractéristiques à plus d'une catégorie à la fois. Aussi, ne nous étonnons pas de voir l'héroïne de *Germinie Lacerteux* et celle de *L'Assommoir*, toutes fictives soient-elles, emprunter partiellement aux quatre types de suicide théorisés par Durkheim. Emmurées dans une existence impossible socialement (suicide fataliste), elles périssent aussi dans une certaine mesure en accord avec le vouloir de la société (suicide altruiste), comme elles meurent un peu du manque d'encadrement social (suicide anémique) et des suites de leur refus d'observer les conduites imposées par la communauté, préférant se livrer à des jouissances personnelles prosrites, notamment l'adultère (suicide égoïste). Nous y reviendrons. Quoi qu'il en soit, elles continuent de souscrire au critère durkheimien du suicide.

L'une des grandes raisons de cela est que Germinie et Gervaise renoncent au bonheur, et partant, à une existence qui se prolongerait naturellement. Elles font le choix de poursuivre une vie, la leur, qui est en voie de s'interrompre abruptement, au lieu de s'engager prudemment dans le chemin plus sécuritaire qui s'offre à elles. Certes, c'est un bonheur modeste et raisonnable, voire terne, de ceux qu'Emma Bovary eût dénigrés, elle aussi. Quand Médéric Gautruche – l'amant substitut avec

⁷⁴ *Ibid.*, p. 311, note 1.

⁷⁵ *Ibid.*

qui la servante cherche à annihiler son chagrin dans « des amours terribles, acharnées et funèbres » où « à tout moment, le mot “mourir” s’échapp[e] de ses lèvres serrées, comme si tout bas elle invoquait la mort et cherchait à l’étreindre dans les agonies de l’amour! » (*GL* 220-221) – se décide à « faire la proposition à Germinie » et lui propose humblement d’emménager dans « quelque chose de chouette et de gai », d’arrêter de boire et même peut-être de se marier ensemble, il se fait éconduire sauvagement (*GL* 223, 222). Quand Goujet, dit la Gueule-d’Or, après plusieurs rendez-vous platoniques où Gervaise s’est trouvée « sur le point d’accepter son ancienne proposition, de s’en aller avec lui, pour être heureux quelque part » (*L’A* 669), rencontre la blanchisseuse une dernière fois – alors descendue « au rang des roulures de barrière, blême et suppliante » – et se montre toujours aussi disposé à l’aimer, « encore et malgré tout », ce grand enfant qui ne comprend rien apprend de la bouche de son idole adorée qu’elle l’« aime bien aussi... », mais qu’entre eux « ce n’est pas possible, [...] car ça [les] étoufferait tous les deux » (*L’A* 774, 777). Dans un cas comme dans l’autre, la raison du rejet est simple : l’héroïne, usée jusqu’à la corde, ne saurait plus croire elle-même à son salut; elle a tant vécu d’avanies, s’est vu si bien « deven[ir] une misérable » (*GL* 225) et une femme « faisant le trottoir! » (*L’A* 773) qu’elle s’exècre désormais; plus grave encore, elle sait que le prétendant en question a pleine connaissance de sa déchéance honteuse. De quoi la dégoûter d’elle-même encore davantage, et de lui. Il ne reste plus qu’à rire sardoniquement des naïves avances d’un piètre repentir ou à se désespérer amèrement de la vénération mal venue d’un puéril ingénu à genoux devant celle qui une fois de plus se refuse à lui : « Non, non, je ne veux plus, j’ai trop de honte... pour l’amour de Dieu! relevez-vous. C’est ma place, d’être par terre », insiste Gervaise devant Goujet (*L’A* 777). Placer cette femme sur un piédestal, si bas soit-il, c’est toujours la mettre trop haut, car elle ne se considère plus autre chose qu’une bête à qui il sied de ramper, de se mettre « à quatre pattes pour manger dans le poêlon » (*L’A* 776) ou de « tomber et rouler dans l’inconscience et l’aveuglement de la nuit » (*GL* 221). Aussi, il n’est pas anodin que l’homme rejeté – qu’il s’agisse de Gautruche ou de Goujet – porte la même initiale

qu'elle : la gémellité (à tout le moins graphique) que supposent de telles amours est insupportable, car Germinie Gautruche et Gervaise Goujet sont des noms qu'elles ne sauraient endosser, tout simplement parce qu'à ce stade l'image de soi que chacune porte est si dégradée que la présence de toute forme de miroir (occasion par excellence de dresser un bilan de soi) devient une expérience des plus pénibles, à éviter tant qu'on peut.

L'une repousse Gautruche, l'autre Goujet, et aussitôt – premier réflexe – l'une et l'autre reviennent à l'amant qui tue, respectivement Jupillon et Bazouge, pour lui demander la mort : l'une dans sa contention muette caractéristique, l'autre de vive voix. Comment alors les disculper entièrement de leur malheur, de leur décès prématuré? L'extrait suivant, lequel survient à la toute fin de *L'Assommoir*, dit bien que c'est Gervaise qui l'a faite, sa terrible vie⁷⁶ :

Maintenant, elle habitait la niche du père Bru. C'était là-dedans, sur de la vieille paille, qu'elle claquait du bec, le ventre vide et les os glacés. La terre ne voulait pas d'elle, apparemment. Elle devenait idiote, elle ne songeait seulement pas à se jeter du sixième sur le pavé de la cour, pour en finir. La mort devait la prendre petit à petit, morceau par morceau, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle s'était faite. (*L'A* 796.)

Un double indice point dans ce passage de *L'Assommoir* qui nous indique pourquoi on est si peu enclin à porter l'accusation de suicide contre Gervaise. D'une part, l'idée du suicide en cette période (tardive) de l'existence ne lui traverse pas l'esprit, la narration l'affirme clairement. D'autre part, le narrateur laisse entendre qu'une telle idée, dans l'état d'abrutissement où se trouve Gervaise, ne peut se présenter à elle. Les Goncourt y vont d'une déclaration équivalente dans *Germinie Lacerteux*, sortie de la bouche même de l'héroïne, quand Mlle de Varandeuil la rattrape de justesse avant qu'elle ne se défenestre : « Oh! on ne tombe pas comme ça, dit Germinie avec un accent singulier. Allez! Pour tomber, mademoiselle, il faut une sacrée envie! » (*GL* 214.)

⁷⁶ On trouvera un bilan analogue dans le chapitre XXXVII de *Germinie Lacerteux*.

En somme, dans ces deux histoires où, suivant l'heureuse tournure des Goncourt, l'héroïne n'a plus « le courage de continuer ni de finir » son existence, celle dont le désir de se jeter sur les pavés se manifeste surtout à l'oral requiert l'intervention descriptive du narrateur pour désamorcer l'idée de suicide, alors que celle dont le *thanatos* passe avant tout par la contemplation silencieuse des pavés admet verbalement ne pas avoir une volonté suffisante pour *faire* le grand saut. Si la réciprocité des relais d'information (gestuelle ou verbale) que nous mettons ici en évidence témoigne sans doute d'un besoin chez l'auteur de préserver certaine cohérence au récit (et à la psychologie du personnage), ce dispositif a pour effet principal de discréditer l'hypothèse de lecture qui voit en la mort de l'héroïne un suicide. Car le suicide, par définition, requiert au minimum certaine part de volonté personnelle et surtout l'aptitude de mettre celle-ci à exécution; de fait, cela suppose aussi la capacité de formuler l'idée de se tuer, puisque la manifestation de toute volonté de ce genre⁷⁷ procède forcément d'un objectif à réaliser, d'un but à atteindre, surgi dans l'esprit d'abord sous la forme d'une idée dont la validité demandait à être évaluée; sans quoi on retombe dans l'aliénation pure, dépourvue de volition, c'est-à-dire dans la « folie suicide » dont parlait Alexandre Brierre de Boismont en 1856 :

L'idée, c'est la nuée lumineuse qui conduit l'homme dans le monde. Mille fois, elle s'est montrée sublime, malgré l'altération des organes. C'est l'idée qui enfante les chefs-d'œuvre de toute nature. C'est l'idée qui révolutionne les empires, renverse les religions, anéantit les dynasties. C'est l'idée qui donne lieu aux actions les plus belles. Mais l'idée peut être faussée, et alors il en résulte les conséquences les plus graves. Voyez d'ailleurs la différence de l'idée dans le suicide et la folie. Un négociant, dont toutes les opérations ont été heureuses, dont le crédit est illimité, essuie coup sur coup de ces pertes qui amènent infailliblement une catastrophe, la ruine est certaine, il va falloir manquer à ses engagements, rentrer dans

⁷⁷ Bien sûr, la notion de *volonté* ici désigne « une faculté qu'il ne faut confondre ni avec l'intelligence, ni avec la sensibilité, ni avec le pouvoir d'agir », glose Pierre Larousse : « Il est rare qu'on la confonde avec l'intelligence; il n'est pas rare qu'on la confonde avec le pouvoir d'agir, ou avec le désir. Il est vrai qu'on est porté à vouloir ce qu'on désire; cependant on ne le veut pas toujours, et il arrive plus d'une fois que l'on combat son propre désir; ce n'est point le désir qui combat le désir, c'est la *volonté*, et l'action est la suite naturelle de la volition; mais encore arrive-t-il souvent qu'une action échappe à qui ne l'a pas voulue, ou que qui a voulu n'agisse pas. *Vouloir et pouvoir sont deux.* » Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. XV, p. 1178. La précision importe, car le concept de la Volonté développé par Arthur Schopenhauer et propagé en France surtout par Eduard von Hartmann durant la décennie 1870 s'appropriait à faire de grands progrès. Nous y reviendrons.

l'obscurité, se soumettre aux privations de toute espèce, renoncer à ces jouissances qui, dans notre société actuelle, sont devenues une seconde nature; cette idée le poursuit nuit et jour, il ne peut s'accoutumer à ce désastre : dans un testament écrit d'une main ferme, il expose avec calme ses motifs, fait ses dernières dispositions et se tue. Il est mort victime d'un sentiment d'honneur exagéré, de l'esprit du temps, de la doctrine des intérêts matériels, mais où est la folie? Un homme craintif ou mélancolique, d'un esprit très susceptible, s'offense du plus léger reproche, saisit une intention blessante dans un mot, dans un geste. Cet état continu de l'esprit lui fait croire qu'on lui en veut; bientôt il s' imagine qu'il est entouré d'ennemis; cette situation d'esprit est un supplice insupportable, et pour y échapper, il se précipite dans la tombe : voilà la folie, et il faut faire un étrange abus des mots pour confondre ces deux états⁷⁸.

Y allant ensuite de quelques autres exemples où la mort volontaire excluait toute démence, pour bien faire ressortir une distinction que la science de son siècle n'admettait pas encore, l'aliéniste tranchait la question comme suit : « Il est donc contraire à l'observation de prétendre que le suicide soit toujours un acte de folie, et cette opinion peut à bon droit être rangée parmi les idées fausses, si communes dans tous les temps⁷⁹. »

Si Brierre de Boismont ne fut pas seul à promouvoir cette opinion⁸⁰, son point de vue demeura exceptionnel tout le long du siècle. Dès 1822, le suicidologue Jean-Pierre Falret se montrait catégoriquement de l'avis contraire, dans *De l'hypochondrie et du suicide* :

Ne pas sentir l'horreur de la mort, cet instinct si vif dans tous les êtres, c'est une défectuosité, un état contre nature. Éprouver cette horreur, mais céder à une passion qui

⁷⁸ Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, op. cit., p. 137.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 139. Brierre de Boismont ne défendit pas son point de vue sans véhémence : « la maladie de l'ennui, même avec tendance au suicide, tranchait-il, ne peut être considérée comme un[e] variété de la folie, à moins qu'elle ne s'accompagne du désordre des sentiments et des facultés intellectuelles. Vouloir faire d'une maladie morale un appendice de la folie, [...] c'est justifier le reproche tant de fois adressé aux aliénistes de voir partout leur marotte. » *Ibid.*, p. 181.

⁸⁰ Brierre de Boismont ne fut pas le premier auteur de son siècle à postuler que la volonté raisonnée est un critère *sine qua non* du suicide, car Jean-Baptiste Cazauvieilh établissait la même différence entre mort volontaire et mort par aliénation mentale, d'entrée de jeu, dans un ouvrage publié chez le même éditeur une quinzaine d'années plus tôt, *Du suicide, de l'aliénation mentale et des crimes contre les personnes, comparés dans leurs rapports réciproques : Recherches sur ce premier penchant chez les habitants des campagnes*, Paris, Baillière, 1840, 332 p.

domine l'âme, aimer la vie et se détruire, c'est ressembler à ce frénétique qui plonge un poignard dans le sein d'une mère qu'il adore⁸¹.

Le discours dominant du Second Empire et de la Troisième République resta campé sur l'opinion que le suicide était un problème essentiellement psychologique, simple résultat d'accès brusques de folie, d'hérédité trouble ou d'aliénation poussée à son comble; ayant effectué un recensement de la chronique des faits divers de quatre journaux français entre 1870 et 1910, Anne-Claude Ambroise-Rendu nous éclaire à ce chapitre :

[L]a presse paraît négliger la dimension sociale du phénomène; la chronique refuse d'assumer ce qui fait ordinairement sa dignité : le transfert du privé vers le public. Ce diagnostic est d'ailleurs confirmé par le taux élevé des motifs psychologiques imputés aux protagonistes [...] et par l'absence de certaines informations relatives à l'appartenance confessionnelle ou la situation de famille des suicidés. [...] Le suicide apparaît donc comme un phénomène purement psychologique, relevant des égarements – constitutifs ou momentanés – d'un individu.

Cette attribution de sens se prolonge de deux manières différentes. D'une part, l'explication psychologique, qui fait du suicide le symptôme d'une pathologie, offre le moyen de se délivrer de la culpabilité collective qui naît toujours peu ou prou de la destruction volontaire d'un des membres du groupe. D'autre part, la presse révoque ainsi implicitement [...] la thèse de la perte du sens collectif, du déclin moral, bref de la désintégration sociale. Cantonner le suicide dans le pur individualisme, lui attribuer des motifs essentiellement psychologiques, c'est, somme toute, porter sur l'acte lui-même un jugement très conforme à la théorie dominante – le suicide est romantique et pathologique – mais aussi proposer du corps social une vision plutôt plus optimiste que celle de Durkheim. Car, en refusant de considérer le suicide comme une perturbation de l'ordre collectif ou même un révélateur du désordre, les quotidiens s'abstiennent de porter un jugement sur la santé sociale. La chronique ne dégage donc pas de loi morale relative au suicide, comme elle le fait plus ou moins explicitement pour la criminalité⁸².

Émile Durkheim, qui avait lu la deuxième édition de l'ouvrage *Du suicide et de la folie suicide* (1865), se posait donc à contre-courant en adoptant le point de vue défendu par Brierre de Boismont. Au lieu d'employer l'expression « folie suicide », il parlait plutôt du « caractère vésanique du suicide », ce qui revient au même, et, suite à un examen approfondi des deux variantes du phénomène avancées par les hommes de

⁸¹ Jean-Pierre Falret, *De l'hypochondrie et du suicide : Considérations sur les causes, sur le siège et le traitement de ces maladies, sur les moyens d'en arrêter les progrès et d'en prévenir le développement*, Paris, Crouillebois, 1822, p. 158.

⁸² Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Le suicide ou les silences de la chronique des faits divers », *loc. cit.*, p. 84.

science du XIX^e siècle, il rejetait tant l'opinion selon laquelle « le suicide constitue une entité morbide *sui generis*, une folie spéciale » que celle voulant que la mort volontaire soit « simplement un épisode d'une ou de plusieurs sortes de folies, mais qui ne se rencontre pas chez les sujets sains d'esprit⁸³. » Durkheim expliquait même comment cette conception erronée avait pu si bien se répandre – par la fortune de la notion de *monomanie*⁸⁴. Voici ses conclusions :

En résumé, tous les suicides vésaniques ou sont dénués de tout motif, ou sont déterminés par des motifs purement imaginaires. Or, un grand nombre de morts volontaires ne rentrent ni dans l'une ni dans l'autre catégorie; la plupart d'entre elles ont des motifs et qui ne sont pas sans fondement dans la réalité. On ne saurait donc, sans abuser des mots, voir un fou dans tout suicidé. [...] En somme, les suicidés vésaniques se distinguent des autres comme les illusions et les hallucinations des perceptions normales et comme les impulsions automatiques des actes délibérés. [...] Quand même on aurait établi que les sujets moyens ne se tuent jamais et que ceux-là seuls se détruisent qui présentent quelque anomalie, on n'aurait pas encore le droit de considérer la folie comme une condition nécessaire du suicide; car un aliéné n'est pas simplement un homme qui pense ou qui agit un peu autrement que la moyenne⁸⁵.

Autrement dit, il existe nombre de cas de folies ou vésanies qui se dénouent dans le suicide et qu'on ne saurait attribuer à quelque facteur sociologique; mais certains suicides sont commis par des gens sains d'esprit et résolus à suivre leur idée jusqu'au bout. Bien entendu, on peut, à certains égards, estimer Germinie et Gervaise victimes d'aliénation mentale. Reste néanmoins que l'hystérie de l'une et l'avachissement de

⁸³ Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 21.

⁸⁴ Par définition, la monomanie représentait une lésion unique, « nettement localisée » dans la psyché de l'individu, et le monomane, suivant la démonstration de Durkheim, pouvait sembler parfaitement normal à quiconque le rencontrait, tant qu'il n'était pas exposé à l'objet unique de sa manie, tant que celui-ci ne survenait pas dans son esprit. À cela tint l'association entre suicide et monomanes : « La monomanie, en effet, c'est simplement, dans l'ordre des tendances, une passion exagérée et, dans l'ordre des représentations, une idée fausse. Mais d'une telle intensité qu'elle obsède l'esprit et lui enlève toute liberté. Par exemple, de normale, l'ambition devient malade et se change en monomanie des grandeurs quand elle prend des proportions telles que toutes les autres fonctions cérébrales en sont comme paralysées. Il suffit donc qu'un mouvement un peu violent de la sensibilité vienne troubler l'équilibre mental pour que la monomanie apparaisse. Or, poursuivait Durkheim, il semble bien que les suicides sont généralement placés sous l'influence de quelque passion anormale, que celle-ci épuise son énergie d'un seul coup ou ne la développe qu'à la longue [...]. D'autre part, beaucoup de suicidés, en dehors de l'acte spécial par lequel ils mettent fin à leurs jours, ne se singularisent aucunement des autres hommes; il n'y a, par conséquent, pas de raison pour leur imputer un délire général. Voilà comment, sous le couvert de la monomanie, le suicide a été mis au rang des vésanies. » *Ibid.*, p. 22-23. Durkheim finissait par démontrer que les monomanies, de fait, n'existaient pas et que le concept avait été universellement abandonné, disqualifiant automatiquement une telle appréhension du suicide.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 31.

l'autre ne les dépossèdent pas entièrement de leur volonté ni de leur mainmise sur elles-mêmes. N'étant pas atteintes de folie complète, elles demeurent candidates au suicide – dénouement que leur volonté pour le moins défaillante semble *a priori* exclure.

D'autres raisons font que les deux protagonistes que nous étudions ne peuvent être rangés parmi les suicidés. La maladie presque volontaire qui afflige Germinie reste une cause de mort dite *naturelle*, d'autant plus que, comme le note Jean-Louis Cabanès, « [l]a pleurésie qui emporte la servante, son tempérament lymphatico-nerveux, apparaissent comme un héritage familial⁸⁶. » La misère et la faim honteuses qui achèvent Gervaise sont des causes de même ordre, liées là encore en partie à l'hérédité et à des conjonctures sociohistoriques prépondérantes. Or, la notion de *mort volontaire* s'oppose radicalement à celle de *mort naturelle*. C'est entre autres pour rendre compte de cas semblables que le sociologue Maurice Halbwachs, en 1930, a voulu amender la définition du suicide qu'avait donnée Durkheim, son maître à penser, parce qu'il la trouvait trop large :

D'une personne qui refuse de suivre un régime et d'être sobre, par gourmandise ou par intempérance, et qui sait cependant que c'est le seul moyen pour elle de reculer l'échéance de la mort, on dira peut-être qu'elle se tue, non qu'elle se suicide. Le soldat tombé sur le champ de bataille, et qui a été au-devant d'une mort certaine, n'est pas un suicidé. C'est aussi user d'une expression impropre que d'appeler suicide chrétien l'acte d'un martyr qui va renverser des idoles, sachant qu'il sera puni de mort⁸⁷.

La restriction du champ des suicides pratiquée par Halbwachs est double. Sa première réserve concerne la dimension nécessairement délibérée du suicide, sans quoi il s'agit d'imprudence ou de négligence (pouvant amener la mort mais dépourvus de volonté de mourir). Certes, nous l'avons vu, Durkheim envisageait cette distinction; mais il

⁸⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 426.

⁸⁷ Maurice Halbwachs, *Les Causes du suicide*, op. cit., p. 340. Déjà en 1822 cette nuance semblait évidente aux yeux de Falret : « Je suis loin, écrivait-il, de considérer comme homicides d'eux-mêmes ces hommes généreux qui, ne vivant que pour leur patrie, font pour elle le sacrifice de leurs jours. Ce dévouement héroïque commande trop ouvertement l'admiration, fait trop d'honneur à l'espèce humaine, pour ne pas le distinguer avec soin du véritable suicide. » Jean-Pierre Falret, op. cit., p. 3-4.

était réduit à l'ignorer, par manque d'un critère objectif qui permette de discriminer à cet égard. Faute de pouvoir écarter de ses données statistiques les suicides limitrophes (qu'il appelle « embryonnaires »), Durkheim se résolvait à les inclure dans son analyse⁸⁸. Au fond, le problème est toujours le même, il émane de la difficulté qu'on peut avoir à déterminer précisément les intentions d'une personne. Halbwachs concède ce point, mais il contourne l'obstacle en soutenant que la très vaste majorité des suicides sont reconnaissables comme tels (pendaison, grève de la faim, mort par balles, empoisonnement) et témoignent nettement de l'intention chez l'individu de mettre fin à ses jours (les cas de noyade font évidemment exception) : « sans doute, on ne connaît pas toujours les intentions, mais on peut les présumer, et il est certain que la société les présume⁸⁹. » Ainsi, Halbwachs accorde au groupe social que la victime quitte le privilège de déterminer s'il y a eu ou non volonté de mourir. La deuxième restriction qu'il opère est du même ordre que la première, quoiqu'elle concerne un aspect différent du problème : « Certes, entre le sacrifice humain et le suicide il semble qu'il y ait cette différence essentielle que, dans un cas, la mort de la victime résulte d'une décision du groupe, tandis que le suicide est une mort volontaire [...] un acte de volonté individuelle⁹⁰ ». Encore une fois, c'est à l'opinion collective, au groupe, qu'il revient de discriminer entre suicide et non suicide.

Halbwachs invite somme toute à distinguer trois espaces distincts sur une échelle croissante de la volonté, trois degrés qui jalonnent la mort volontaire. Cela donne, dans l'ordre : 1) le trépas hypovolontaire, résultat d'une combinaison simple ou complexe de misère, d'errements, de malchance, d'excès, de passivité ou

⁸⁸ C'est l'explication avancée par Halbwachs, son disciple : « Remarquons que, lorsque Durkheim définit le suicide : un acte que la victime sait devoir produire la mort, il ne dit pas que cet acte est volontaire. Sans doute a-t-il été préoccupé de ne pas exclure, puisque les statistiques ne les distinguent pas des autres, ceux qui résultent d'un mouvement impulsif, sous l'influence de l'égarement ou de la folie. » Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 342-343. La mise en doute de la fiabilité des statistiques du suicide a été par la suite systématisée par les suicidologues; sur ce point, voir Philippe Besnard, « Anti- ou anté-durkheimisme? Contribution au débat sur les statistiques officielles du suicide », *Revue française de sociologie*, vol. 18, no 2 (1976), p. 313-341.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 339.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 342.

d'emballement, de laisser-aller ou d'aliénation, mais en deçà de toute volonté discernable; 2) le suicide, résultat direct ou indirect d'un ou de plusieurs gestes positifs ou négatifs, posés volontairement par l'individu et lisibles comme tels par le groupe, mais allant à l'encontre de l'opinion ou de la volonté du groupe; 3) le sacrifice ou martyre, où s'expriment ostensiblement à la fois le vouloir individuel et la sanction collective.

Autrement dit, le suicide s'intercale entre deux pôles de la volonté. Or, ces deux pathographies du *peuple* – l'inaugurale et l'étalon – sont puissamment marquées par un défaut de volonté chez l'héroïne. Au zoomorphisme des Germinie et Gervaise s'ajoute le fait qu'elles incarnent la femme prolétaire, c'est-à-dire le sexe faible au sein de la classe basse; rappelons avec Liza Gabaston que, pour ces romanciers (et pour l'époque), « le prolétariat se définit par son incapacité à réduire le corps au silence⁹¹ ». Abonde en ce sens l'analyse qu'offre Jean-Louis Cabanès des récits réalistes attachés à cette tranche de la société :

Réduit à la maladie, l'intelligence émoussée par ses conditions de travail, le peuple ne peut connaître par lui-même le vrai bien. Il est un perpétuel enfant pour qui on éprouve de la compassion mais dont il convient de morigéner paternellement (avec fermeté et avec compréhension) les écarts multiples⁹².

Du reste, nul besoin de multiplier le recensement d'indices textuels ou d'analyses critiques attestant un défaut de volonté chez nos deux héroïnes, car il est clairement énoncé dans les deux romans. Citons d'abord un superbe passage que les Goncourt livrent au chapitre XLVII :

Une heure arrivait dans cette vie où Germinie renonçait à la lutte. Sa conscience se courbait, sa volonté se pliait, elle s'inclinait sous le sort de sa vie. Ce qui lui restait de résolution, d'énergie, de courage, s'en allait sous le sentiment, la conviction désespérée de son impuissance à se sauver d'elle-même. Elle se sentait dans le courant de quelque chose allant toujours, qu'il était inutile, presque impie de vouloir arrêter. Cette grande force du monde qui fait souffrir, la puissance mauvaise qui porte le nom d'un dieu sur le marbre des

⁹¹ Liza Gabaston, « Germinie Lacerteux, première héroïne zolienne? », *loc. cit.*, p. 164.

⁹² Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, t. II, p. 458.

tragédies antiques, et qui s'appelle *Pas-de-chance* sur le front tatoué des bagnes, la Fatalité l'écrasait, et Germinie baissait la tête sous son pied. (GL 199-200, nous soulignons.)

L'extrait de *L'Assommoir* que nous retiendrons pour illustrer la même défaillance de volonté chez l'héroïne zolienne appartient au chapitre II. Zola, au style indirect libre, y présente Gervaise en plein examen de conscience :

Pour son malheur, elle n'avait pas toujours été aussi sage. Et elle faisait allusion à ses premières couches, dès quatorze ans; elle revenait sur les litres d'anisette vidés avec sa mère, autrefois. L'expérience la corrigeait un peu, voilà tout. *On avait tort de lui croire une grosse volonté*; elle était très faible, au contraire; elle se laissait aller où on la poussait, par crainte de causer de la peine à quelqu'un. Son rêve était de vivre dans une société honnête, parce que la mauvaise société, disait-elle, c'était comme un coup d'assommoir, ça vous cassait le crâne, ça vous aplattissait une femme en moins de rien. (L'A 417, nous soulignons.)

Autrement dit, « *L'Assommoir* c'est plus que le nom argotique de bistrot, c'est ce qui assomme "proprement" les héros, Gervaise et Coupeau, jusqu'à leur retirer le pouvoir et l'envie de se relever⁹³ », résume Thierry Ponchon. Certes, la lecture de tels extraits conforte l'exclusion des cas de Germinie et de Gervaise de tout suicide, suivant la définition révisée d'Halbwachs, et ce, en accord avec la réception qu'on a réservée à ces deux icônes naturalistes.

Néanmoins, le sens de textes comme *Germinie Lacerteux* ou *L'Assommoir* n'est jamais entièrement univoque, malgré la limpidité apparente de certains passages. Toujours sous la surface du texte couvent des réseaux insoupçonnés de significations, des allusions interlignes, des contresens lisibles, quand on y prête attention; bref, le texte littéraire, tissu relâché ou serré, selon l'auteur, offre toujours certaine liberté de circulation au lecteur. Cette polysémie, « communément considérée comme une caractéristique des énoncés littéraires, voire comme l'un des marqueurs principaux de la littérarité elle-même⁹⁴ », souligne William Marx dans son récent essai *Le Tombeau d'Œdipe*, reposerait sur une autonomie énonciative pour ainsi dire définitoire : « on a coutume de nommer *littérature*, au sens moderne du

⁹³ Thierry Ponchon, « Nommer la femme : le lexique de *L'Assommoir* », *loc. cit.*, p. 173.

⁹⁴ William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe : Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes », 2012, p. 41.

terme, toute forme d'expression verbale débordant l'espace particulier de son énonciation⁹⁵. » De sorte que « plus un texte a de sens possibles, plus il échappe aux conditions normales d'énonciation, et plus il a de chance de passer l'épreuve du temps et de plaire au plus grand nombre⁹⁶ », affirme encore Marx. Or, l'un de ces phénomènes polysémiques parfois saisissants surgit en lien avec le thème de la mort volontaire, dans le dernier extrait de *Germinie Lacerteux* que nous avons cité. Quand nous lisons que l'héroïne atteint « la conviction désespérée de son impuissance à se sauver d'elle-même », nous comprenons qu'elle se sent résolument incapable de se sauver *toute seule* (d'elle-même, *par* elle-même), qu'elle ne possède pas la force volontaire requise pour se tirer d'embarras sans l'intervention favorable de quelque adjuvant. Et, comme Marteen van Buuren et bien d'autres l'ont fait avant nous, nous y voyons l'indication que l'héroïne est une sorte d'« automate » dont le destin serait tout entier guidé par des « forces inconscientes », selon les termes du critique : « Les lois de la race, du milieu et du moment se substituent à sa volonté personnelle⁹⁷. » Toutefois, nous aurions aussi pu saisir dans cette phrase écrite par les Goncourt un sens absolument inverse : l'affirmation d'une incapacité chez l'héroïne à se sauver *de* la menace que représente *sa propre personne* (d'elle-même, *de* elle-même). Le contexte du récit ne s'oppose pas à une telle lecture, nous l'avons montré. De ce second point de vue, l'extrait devient un élément de plus parmi ceux qui promeuvent l'homicide de soi comme avenir inéluctable, et la Fatalité redevient une affaire intrinsèque au personnage plutôt qu'extrinsèque. Mais poussons plus loin les conséquences de cette manière de voir : à lire de près la phrase entière sous cet angle, la certitude affolante de constituer un danger pour soi devient le principe qui mine la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 26. « Selon l'acception commune, la littérature se définit par son actualité intemporelle et sa délocalisation : accéder à la dignité littéraire, pour un texte, ce serait échapper d'une certaine manière aux conditions de sa production et rencontrer des destinataires autres que ceux qui avaient été initialement prévus. Ainsi les textes qu'habituellement on ne lit pas hors de leur contexte d'origine, comme les modes d'emploi ou les pamphlets, n'ont-ils aucune chance de relever de la littérature. On peut certes les lire plusieurs siècles après comme des documents historiques, mais en tant que tels ils ne continuent pas moins de renvoyer à leur contexte », explique Marx. *Ibid.*, p. 25-26.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁷ Maarten van Buuren, « Hystérie et littérature », *loc. cit.*, p. 396.

« résolution », l'« énergie », le « courage », bref, la volonté de l'héroïne. Il en ressort donc à la fois un renforcement de l'idée de suicide appliquée à Germinie et un affaiblissement d'un préalable à ce même suicide. Exemple caractéristique d'un genre de quiproquo langagier courant, dont la langue française est plus prodigue qu'on pense, l'expression « se sauver d'elle-même » problématise beaucoup plus qu'elle n'élucide la question de la volonté du personnage.

Mais revenons à Halbwachs, qui peut nous éclairer sur ce point. Fidèle à ses prédécesseurs, il propose un système classificatoire où les ensembles sont balisés par l'enjeu essentiel de la *volonté de mort* – d'ailleurs la formule qu'il choisit pour sa définition en témoigne nettement : « On appelle suicide tout cas de mort qui résulte d'un acte accompli par la victime elle-même, avec l'intention ou en vue de se tuer, et qui n'est pas un sacrifice⁹⁸. » Autrement dit, Halbwachs restreint de part et d'autre le champ étudié. Rappelons-le, Durkheim situait d'un côté les suicides embryonnaires qui supposent l'involontaire et l'isolement (*imprudence* ou *négligence* de l'individu veule qui meurt par excès d'intempérance), et en face, ceux qui au contraire recèlent une volonté personnelle de mourir et une caution d'autrui fortes (*courage* ou *dévouement* du soldat intempestif qui s'avance dans une mort certaine); entre les deux s'étendait le suicide en bonne et due forme, dont la parenté avec les autres phénomènes était telle qu'il n'osait les départager précisément. Les propositions sociologiques d'Halbwachs procèdent à ce partage. Extrapolons-les : pour être considérée suicide, une mort doit résulter d'un geste délibéré de la part de la victime et sembler à la fois volontaire et déplorable aux yeux du groupe qu'elle abandonne⁹⁹.

⁹⁸ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 359.

⁹⁹ Notons, aux fins de transparence, qu'Halbwachs n'affirme pas qu'une mort pour être considérée suicide doit nécessairement poser problème au social (idéologiquement, matériellement, juridiquement, etc.); ce point est seulement implicite à sa démonstration. Nulle part le sociologue ne mentionne que le suicidé, pour être perçu comme tel, doit apparaître comme un lâche, doit sembler avoir fait un geste condamnable ou du moins déplorable, pour le groupe qu'il quitte.

C'est dire que le concept traditionnel de la volonté comme siège du vouloir individuel ne suffit pas à discriminer ni à bien rendre compte de ce qu'est la volonté : « Dans nos sociétés individualistes nous oublions trop souvent tout ce qu'il entre de contenu collectif dans une activité réfléchie et délibérée¹⁰⁰ », rappelle Halbwachs, qui, il faut le souligner, écrit après les avancées épistémologiquement décisives (dans le domaine scientifique) de Freud et de Durkheim; ce dernier tenait, déjà en 1897, le même discours : « Que de fois nous nous méprenons sur les raisons véritables qui nous font agir¹⁰¹ ! » Le concept de l'inconscient freudien, quoiqu'issu d'une discipline rivale et développé en parallèle, allait dans le même sens, on en conviendra. Or, il est courant d'envisager l'œuvre d'Émile Zola et plus largement la littérature naturaliste dans son ensemble comme préfigurant la psychanalyse freudienne, en particulier pour tout ce qui touche au désir, aux pulsions, à l'involontaire, à toute cette vie extra-consciente surgie des abysses du passé et de la chair (atavisme, hérédité familiale, blessures personnelles). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que nous soyons tenté, à la lecture de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir*, de réévaluer la notion de volonté individuelle. Si Marc Girard a raison de nous prévenir contre de trop rapides approximations, la nuance qu'il apporte n'invalide aucunement le rôle de précurseur qu'a pu jouer le roman naturaliste dans la redéfinition de ces réalités :

La pensée psychanalytique, par opposition à celle de Zola, tendrait plutôt à défaire la fatalité traditionnelle d'un lien entre l'amour et la mort, entre le désir de l'autre et la négation de son identité. Ce qu'il y a de formidablement poétique chez Freud, c'est ce potentiel d'avenir nouveau, non pas *en dépit* du passé, mais *sur* et *par* lui. Chez Zola, le présent est toujours *contaminé* par le passé, alors que chez Freud, il est toujours possible de métamorphoser l'avenir en reconstruisant le passé, d'intégration en intégration¹⁰².

Car, en vérité, la différence soulevée par Girard tient purement à l'aspect thérapeutique de la pratique freudienne, qui d'emblée ne récupère pas de la même façon que la pratique littéraire de romanciers comme Zola ou les Goncourt le même

¹⁰⁰ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 343.

¹⁰¹ Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰² Marc Girard, « Modèles et contre-modèles de l'inconscient : une lecture freudienne de *La Bête humaine* », *Cahiers naturalistes*, vol. 44, no 72 (1998), p. 365.

fond et fonds de vécu inscrits dans les abîmes du sujet et lisibles à la surface dans ses « déviances » de comportement. Songeons par exemple, avec Anne Belgrand, que Zola « part d'une ancêtre commune hystérique pour poser sans cesse la question des origines¹⁰³. » Effectivement, la saga des *Rougon-Macquart* se fonde sur un personnage qui doit énormément à Germinie, Adélaïde Fouque, l'aïeule dont le bagage héréditaire trouble, *fêlé* selon le mot de Zola, se dissémine dans les vingt romans :

Avec l'hystérie, écrit Belgrand, le roman réaliste plonge dans le mythe, dans le vertige d'une sexualité trouble, jusqu'au mystère de la procréation; en s'affirmant comme strictement scientifique, l'œuvre ne peut cependant échapper à l'imaginaire, à la projection d'images inconscientes, et en particulier à une certaine vision de la femme¹⁰⁴.

En fait, van Buuren a prouvé combien l'hystérie (thème entre tous de la littérature naturaliste) avait servi à Freud dans son développement du concept de l'inconscient :

À la fin du XIX^e siècle, Freud suggère que l'hystérie est peut-être une "psycho-névrose". En août 1993, il écrit un *In memoriam* pour Charcot dont il avait suivi les cours en 1885 et en 1886. C'est un éloge du médecin, qu'il admire sincèrement et qui lui a servi longtemps de modèle. En ce qui concerne l'hystérie, Freud formule pourtant une réserve qui contient en germe la psychanalyse telle qu'il la développera plus tard. Il propose de chercher la cause de la maladie dans un conflit psychique dont les crises hystériques seraient l'expression corporelle. Pourquoi le malade ne dit-il pas simplement ce qui le gêne? Apparemment, l'hystérique est tourmenté par un mal psychique dont il n'est pas conscient, ce qui fait que les tensions qui en résultent ne peuvent s'exprimer que par le corps. Plus tard, Freud tirera la conclusion logique qu'il existe un inconscient dynamique. Dans l'*In memoriam* il n'en est pas encore là, mais, en faisant du syndrome corporel l'expression d'un conflit psychique et inconscient, il jette déjà (en 1893), le fondement de la future psychanalyse¹⁰⁵.

Il ne faut évidemment pas croire que tout Freud se trouve exactement préfiguré dans les fictions naturalistes, ni même qu'un seul des concepts de la psychanalyse s'y retrouve très exactement illustré, prêt à être cueilli comme un fruit mûr ultérieurement par la psychanalyse. Cependant, des schèmes apparentés sont identifiables. Pour le dire avec Jean-Louis Cabanès (qui parle spécifiquement de l'écriture goncourtienne) :

¹⁰³ Anne Belgrand, *loc. cit.*, p. 131.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁵ Maarten van Buuren, *loc. cit.*, p. 404-405.

On fait donc loi de ce qui ne peut s'énoncer clairement. On suggère l'existence d'un fonds ténébreux de la psyché, on quitte la psychologie plane des moralistes classiques au profit d'une psychologie des profondeurs (certes non freudienne) qui semble se fonder sur des images empruntées à la métaphysique pour dire le mystère de la psyché¹⁰⁶.

Serge Nicolas et Laurent Fedi, dans *Un débat sur l'Inconscient avant Freud*, soulignent que « la philosophie et la psychologie de l'inconscient avait été traitée abondamment dans la littérature française et allemande avant même que Freud et la psychanalyse ne s'emparent de cette notion¹⁰⁷. » La redéfinition du concept de volonté en 1818 par Schopenhauer (lequel postulait en tout être vivant un vouloir-vivre inconscient émanant de la Volonté toute-puissante qui organise l'univers) ainsi que la montée en puissance, dès les années 1860, d'une vision darwiniste du monde ont produit dans la seconde moitié du siècle une effervescence épistémologique qui a profondément affecté l'appréhension conceptuelle de la volonté¹⁰⁸. En témoigne notamment la parution, en 1883, du célèbre ouvrage *Les Maladies de la Volonté*, par Théodule Ribot. L'un des plus importants jalons de cette histoire est la publication en français de la *Philosophie de l'Inconscient* d'Eduard von Hartmann (1877), publié en allemand dès 1869, succès populaire immédiat qui propulsa les théories pessimistes (dérivées du *Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer) à l'avant-plan des préoccupations sociales de l'intelligentsia parisienne :

[D]éterminisme, panthéisme, pessimisme caractérisent un style de pensée qui s'oppose radicalement au rationalisme cartésien et à l'optimisme des Lumières dont les intellectuels français se sont faits les dépositaires dans leur projet commun de terminer la Révolution française. L'affirmation de la liberté va de pair avec une valorisation à la fois psychologique et morale de la conscience, les faits inconscients étant conçus non pas comme l'origine du Moi volontaire, le fonds primordial, mais plutôt des variations pathologiques ou des dégradations de celui-ci, qui l'éclairent à contre-jour. L'avènement d'une ère de l'individu, la crainte des forces anonymes liée au siècle des révolutions, le sens laïque de l'effort et du

¹⁰⁶ Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt moralistes », *loc. cit.*, p. 17.

¹⁰⁷ Serge Nicolas et Laurent Fedi, *Un débat sur l'Inconscient avant Freud : La réception de Eduard von Hartmann chez les psychologues et philosophes français*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2008, p. 5.

¹⁰⁸ N'oublions pas en effet que la notion d'hérédité promulguée par la théorie évolutive de Darwin cause une commotion hors du commun dans le domaine des sciences naturelles comme dans celui de l'étude des comportements humains. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* parut à Londres en 1859 et fut traduit en français par Clémence Royer dès 1866 sous le titre *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle*.

devoir, l'espoir kantien d'une société démocratique et rationnelle, le postulat d'un Dieu personnel juge des mérites de chacun, paramètrent lourdement la réception de cette « philosophie de l'Inconscient »¹⁰⁹.

C'est sur ce terrain que les écrivains naturalistes, Durkheim et Freud ont pu déployer l'originalité de leur pratique respective¹¹⁰. Ainsi, Durkheim à la toute fin du siècle pouvait écrire : « nous sommes provoqués à agir par une autorité qui nous dépasse, à savoir la société¹¹¹ ». Pour mesurer l'écart entre ces perspectives avant-gardistes et l'acception dominante de la *volonté* au courant du second XIX^e siècle, éminemment redevable du positivisme d'Auguste Comte pour qui « l'avenir social » passait forcément par « la conception de l'homme devenu, sans scrupule et sans jactance, l'unique arbitre, entre certaines limites, de l'ensemble de sa destinée¹¹² », il est légitime de consulter l'entrée que consacre Pierre Larousse à ce qu'il appelle aussi *volition*, c'est-à-dire la « [f]aculté de se porter librement vers certains objets, de se déterminer à certains actes¹¹³ », dans le tome XV de son *Grand Dictionnaire*

¹⁰⁹ Laurent Fedì, *Un débat sur l'Inconscient avant Freud*, op. cit., p. 35.

¹¹⁰ Il faut savoir que la théorie schopenhauerienne du vouloir-vivre n'eut de retentissement en Allemagne que plusieurs décennies après la parution de son ouvrage principal en 1818. En France, il fallut attendre encore davantage, car l'ouvrage de Foucher de Careil, *Hegel et Schopenhauer* (1862), passa inaperçu; ce sont les articles de Paul Challemel-Lacour dans la *Revue des deux mondes* (1870) et de Léon Dumont dans la *Revue scientifique de la France et de l'étranger* (1872), et aussi l'ouvrage vulgarisateur de Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer* (1874), qui commencèrent à faire connaître la pensée d'Arthur Schopenhauer. Dès lors, et surtout après la parution de la version française de la *Philosophie de l'Inconscient* de Hartmann, l'intérêt ne se démentit plus à l'égard de ce pessimisme dont la théorie de la Volonté tranchait si fortement avec les conceptions habituelles. L'influence de Schopenhauer ne se fit donc sentir qu'à partir de ce moment chez les écrivains que Zola s'appropriait à réunir sous la bannière du naturalisme. Personne parmi eux, lorsque parut *L'Assommoir*, ne s'était encore familiarisé avec les théories du misanthrope de Francfort. On notera en sus que, même si dans les années 1880-1890 le nom passe sous la plume des Céard, Huysmans, Alexis, Rod, Maupassant, Zola, Daudet et Flaubert, et surgit régulièrement dans le *Journal*, Edmond de Goncourt semble jamais ne s'y être réellement intéressé. Une communauté d'esprit rassemble néanmoins le pessimisme littéraire des œuvres de Flaubert et des Goncourt, de celui du philosophe, comme l'attestent, entre autres, les travaux de René-Pierre Colin : « Le pessimisme schopenhauerien cristallisa bien des thèmes déjà familiers aux écrivains naturalistes, héritiers de Flaubert et des Goncourt. Ces romanciers auxquels les jeunes médanistes firent allégeance au début de leur carrière avaient largement préparé le terrain où allaient s'épanouir maintes idées chères au philosophe. » René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979, p. 149.

¹¹¹ Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 381.

¹¹² Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, d'abord paru en 1848, présentation, notes et chronologie par Annie Petit, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », no 991, 1998, p. 70.

¹¹³ Pierre Larousse, op. cit., t. XV, p. 1177,

universel (tome paru l'année même où *Le Bien public* accueillit *L'Assommoir* dans ses pages) :

La volition n'a point d'autre cause efficiente que le moi, l'âme, ou, de quelque nom qu'on le nomme, l'homme moral; le moi peut toujours commencer ou cesser, continuer ou suspendre le vouloir, sur lequel nulle contrainte, nul empêchement n'ont de prise; il n'est point de puissance au monde qui soit capable ni de faire qu'il veuille ni de faire qu'il ne veuille pas. Il a son vouloir dans sa main et le tient dans la mesure précise où il se possède lui-même; il en dispose souverainement.

Que se passe-t-il dans l'âme humaine quand elle veut? Que trouve-t-elle en elle-même? En premier lieu, la conception d'une action à faire, jointe à celle des moyens de la faire et du but en vue duquel on la tente; à cette triple conception s'ajoute celle des motifs qu'on peut avoir de la faire ou de ne pas la faire, et celle-ci s'accompagne de mobiles qui affectent l'homme et le poussent dans un sens ou dans l'autre. S'il y a dans son âme, au moment de vouloir, des mobiles qui influent sur lui par affection et des motifs qui influent sur lui soit par conseil, soit par ordre, alors il délibère : fera-t-il ou ne fera-t-il pas l'action? [...] La détermination enfin, ou la résolution, ou la volition (car c'est tout un), est suivie de l'action.

[...]

Ce qui ressort, avant tout autre conclusion, de cette analyse, c'est que la volition, expressément distincte et de la délibération qui la précède et de l'action qui la suit, est libre. La liberté, tel est donc le caractère propre de la *volonté*; la liberté, c'est-à-dire le pouvoir de se déterminer à une action avec la conscience qu'on pourrait se déterminer à une autre.

Si la *volonté* seule est libre, elle seule donc est responsable¹¹⁴.

Tout entière contenue dans le moi conscient, la volonté selon Larousse appartient donc exclusivement à l'individu doué de libre arbitre. Est significative l'absence ici, dans le tome VI du *Grand Dictionnaire*, de toute notion d'involontaire, d'inconscient, de pulsion ou de sociabilité pouvant influencer sur la volonté de l'individu ou se saisir d'elle à son insu¹¹⁵, chez un auteur savant qui avait pourtant accordé de nombreuses pages à la théorie darwinienne en 1870. On voit combien étaient novatrices ces avancées décisives qui (dans les domaines de l'hérédité et de la psychologie de l'individu) délocalisaient le vouloir personnel de son centre unique – le sujet un et rationnel – et allaient postuler d'autres sièges du vouloir individuel, si intimes que leur dynamique agissait à l'insu du sujet. Parallèlement, une autre science nouvelle se constituait autour du besoin d'identifier des forces, dynamiques elles aussi, agissant

¹¹⁴ *Ibid.*, t. XV, p. 1178.

¹¹⁵ Larousse, dans le tome IX (1873), accorde aux mots *inconscience*, *inconscient* et *involontaire* des entrées très laconiques où il s'en tient à décrire ces termes marqués du préfixe *in-* comme « défaut de » ou « absence de ». *Ibid.*, t. IX, p. 624 et 775.

elles aussi sur le sujet sans qu'il en ait conscience, mais situées entièrement hors de lui : « Les tendances collectives ont une existence qui leur est propre, écrivait Durkheim; ce sont des forces aussi réelles que les forces cosmiques, bien qu'elles soient d'une autre nature; elles agissent également sur l'individu du dehors, bien que ce soit par d'autres voies¹¹⁶. » Cette science s'est appelée la sociologie¹¹⁷.

C'est ce même spectacle que donnent à lire les romans naturalistes où se trouve problématisé le vouloir des personnages par les figures concomitantes et adverses du désir intérieur (l'amour, le plus souvent) et des réalités matérielles (tributaires d'habitude du milieu), auxquelles vient se frotter une figure à la fois très lointaine et on ne peut plus intime, le bagage héréditaire (familial, racial) : « On voit constamment, dans les romans naturalistes, s'affronter sous des modes divers, le monde du dedans et celui du dehors. Cette confrontation s'avère propre à concrétiser une aliénation¹¹⁸ », remarque Cabanès. En effet, c'est bien d'aliénation à soi qu'il s'agit, et ce phénomène dans les romans trouve à se concrétiser par diverses figures qu'il serait sans doute trop long à énumérer. Il n'en demeure pas moins que le naturalisme préfigure assurément la sociologie durkheimienne, dans la mesure où nous pouvons constater avec Cabanès que « le décor romanesque semble déterminer, comme un actant maléfique, la pathologie sociale¹¹⁹ ». Aussi, il n'est pas indifférent pour notre propos de songer que les deux romans sur lesquels nous nous penchons

¹¹⁶ Émile Durkheim, *Le Suicide*, *op. cit.*, p. 348.

¹¹⁷ D'aucuns soulèveront peut-être que cette science avait été baptisée longtemps avant les travaux de Durkheim par Auguste Comte dans son *Cours de philosophie positive* (1830-1842), mais on conviendra qu'elle prenait une forme tout autre, se voulant la systématisation utopique « de toute l'existence humaine, individuelle et surtout collective », selon les propres mots du fondateur du positivisme. Auguste Comte, *op. cit.*, p. 49. Ainsi, Durkheim, qui inaugurerait l'école de sociologie de Strasbourg, pouvait écrire (en s'abusant un peu sur l'omnipotence des forces sociales) : « Ce que l'homme a de caractéristique, c'est que le frein auquel il est soumis n'est pas physique, mais moral, c'est-à-dire social. Il reçoit sa loi non d'un milieu matériel qui s'impose brutalement à lui, mais d'une conscience supérieure à la sienne et dont il sent la supériorité. Parce que la majeure et la meilleure partie de sa vie dépasse le corps, il échappe au joug du corps, mais il subit celui de la société. » Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 279-280.

¹¹⁸ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, t. II, p. 460.

¹¹⁹ *Ibid.*

constituent les parangons saisissants de ce phénomène littéraire. Cabanès a par exemple observé l'action des barrières parisiennes dans *Germinie Lacerteux* :

Tantôt le mur enferme, tantôt il est l'élément d'un labyrinthe où la servante, comme une ombre égarée de la Salpêtrière, s'enfonce dans « l'inconnu d'une rue qui suit toujours le même mur, les mêmes arbres [...] et conduit toujours à la même nuit ». Clausturation et parcours labyrinthique illustrent la double évidence symbolique d'un enfermement dans le ghetto social et la dérive égarée d'un corps¹²⁰.

Cabanès a également montré qu'on pouvait envisager sous un angle semblable l'impossible métier que Zola a donné à l'héroïne de *L'Assommoir* :

Les lieux où se déroule la vie de Gervaise sont fréquemment décrits en termes de puanteur : puanteur des abattoirs, puanteur de la grande maison de la rue de la Goutte d'Or. En ce sens, entre la description de l'habitus physiologique et celle de l'habitat se tissent des réseaux de correspondances. Le décor, cadre contraignant, programme l'ordure au milieu de laquelle Gervaise finit par crever. Par ailleurs, si la fonction conférée au personnage est précisément de nettoyer le linge sale, l'incapacité finale à assumer ce travail souligne le poids des déterminismes sociaux. L'existence de Gervaise est une existence aliénée¹²¹.

Certes, ce poids de l'emprise sociale sur l'individu rappelle la façon qu'a Balzac, « romancier sociologue », selon Priscilla P. Clark, de traiter du suicide. Clark démontre que la mort volontaire dans *La Comédie humaine* en effet renverse complètement l'individualisme et l'anomie dont souffrent la plupart des suicidaires romantiques (Clark compare entre autres Lucien de Rubempré à Werther, à René, au Raphaël de Lamartine et à Julien Sorel) :

C'est dans ses rapports aux multiples groupes sociaux de la *Comédie humaine* que l'individu balzacien se définit, comme c'est en fonction des faits sociaux que ses actions sont déterminées. L'isolement romantique ou autre, l'anomie, sont peu compris par cet écrivain qui accorde tant au social, et jusque dans le suicide¹²².

¹²⁰ *Ibid.*, t. II, p. 482. Cabanès cite Edmond et Jules de Goncourt (*GL* 163).

¹²¹ *Ibid.*, t. II, p. 461.

¹²² Priscilla P. Clark, « Suicide, société et sociologie : de Durkheim à Balzac », *loc. cit.*, p. 211-212. Clark signale au passage, avec raison, que « pour sa typologie Durkheim tire des exemples de la littérature romantique » ; typologie qu'elle résume comme suit : « Le suicide *égoïste* est l'acte du penseur, tel le Raphaël de Lamartine. [...] Le suicidaire *anémique*, par contre que Durkheim illustre avec Werther et René, n'est pas indifférent au monde ; il lui adresse des récriminations violentes. » *Ibid.*, p. 201-202.

Cependant, la sociologie du roman naturaliste tranche nettement avec celle du texte balzacien, quoiqu'elle soit puissamment influencée par lui. Les suicidaires qu'elles mettent en scène en constituent une preuve éloquente. Plus souvent qu'autrement, les écrivains naturalistes font surgir le spectre du suicide auprès de personnages semblables à Germinie et à Gervaise, qui périssent d'une intégration insuffisante au social (excès d'*anomie* dans leur cas, ou d'*égoïsme* pour les figures plus masculines et intellectuelles comme l'artiste ou le penseur), alors que les suicides chez Balzac répondraient généralement au critère durkheimien de l'*altruisme*, lequel suppose une trop forte intégration des pressions sociales : « Loin de jeter un défi à la société, note Clark au sujet du décès de Rubempré, cette mort en confirme la domination : c'est un suicide altruiste, qui se justifie aux yeux du suicidaire comme un devoir envers la société, voire envers soi-même¹²³. » Chez Balzac, l'impératif social est toujours premier, toujours décisif. Il reste que ce qui lie les deux esthétiques (et fait de l'une le prolongement de l'autre) consiste effectivement en la domination douloureuse des forces aliénantes pour le protagoniste, notamment les pressions sociales, auxquelles s'ajoutent en régime naturaliste les contraintes héréditaires et la dynamique pulsionnelle inconsciente.

À ce chapitre, on a pu douter du rôle de l'hérédité dans les romans naturalistes n'ayant pas été écrits par Zola. En vérité la triade *race, milieu, moment* théorisée par Hippolyte Taine constitue l'un des principaux et des plus récurrents rouages de l'écriture réaliste du second XIX^e siècle. Cabanès le confirme :

Les Goncourt ou les petits naturalistes n'ont pas élaboré, à la différence de Zola, une légende de l'hérédité, ils ont cependant fait en sorte que l'évocation des fatalités physiologiques, au même titre que celle d'un tempérament, ait pour le lecteur valeur d'un indice censé garantir la prévisibilité du destin des héros de roman¹²⁴.

¹²³ *Ibid.*, p. 204.

¹²⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, t. I, p. 427.

Et si, de l'avis de Cabanès, Flaubert ne s'intéresse pas spécialement à l'hérédité « pour établir la fiche clinique d'un personnage¹²⁵ », il ne faut pas perdre de vue que l'auteur de *Madame Bovary* mentionne tout de même « le sang de paysanne » d'Emma, lequel donne une dimension physique à l'idée de déclassement (MB 587). C'est là un détail parmi d'autres – signalons aussi l'arrière-plan familial de l'héroïne (son père est un grand dépensier) – qui jouent pour beaucoup dans l'histoire d'Emma, quoique de façon non systématique. Aussi, s'il n'y a que Zola qui ait réellement implanté un système de l'hérédité dans ses fictions, la continuité du courant sur ce plan n'en demeure pas moins notable.

Assurément, notre embarras à classer Germinie et Gervaise résulte en partie de cette tendance caractéristique du roman naturaliste à faire intervenir une pluralité de « volontés » dans le parcours de ses héros et en particulier dans celui de ses héroïnes issues des classes populaires. Elle s'ajoute à la plurivocité langagière que nous avons soulevée. Pire, les critères de suicide à l'aune desquels nous mesurons les morts des héroïnes goncourtienne et zolienne eux-mêmes se prêtent difficilement à l'évaluation nette et précise. En effet, si la théorie sociologique de Maurice Halbwachs nous éclaire sur ces personnages fictifs, elle nous permet aussi – juste retour des choses – de mettre en lumière, à partir de ces fictions, les interstices du réel en matière de mort volontaire. Voyons comment.

Sacrifice n'est pas suicide, force est d'en convenir avec Halbwachs. Cependant, la définition resserrée du suicide qu'il propose a le même défaut que celle, plus ample, de Durkheim : elle invoque des critères vagues, peu discriminants. Même si elle s'en remet au bon jugement du groupe, ce jugement est appelé à s'opérer sur des concepts imprécis et variables; entre autres, la notion de sacrifice est assez floue et, surtout, elle fluctue; Halbwachs lui-même l'admet¹²⁶. Or, l'histoire de

¹²⁵ *Ibid.*, t. I, p. 426. « Ce thème lui fournit l'occasion de cristalliser ironiquement le conflit des opinions », estime Cabanès au sujet de l'hérédité chez Flaubert. *Ibid.*

¹²⁶ Voir Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 342, note 1.

Lalie dans *L'Assommoir*, battue à mort par un père ivrogne, montre amplement à quel point les vertus chrétiennes du sacrifice et du martyr paraissent désuètes en contexte laïc et pacifique; elle illustre aussi combien ce sont des notions relatives et des catégories malléables. Citons un extrait :

Dans son coin de misère, au milieu de ses soucis et de ceux des autres, Gervaise trouvait un bel exemple de courage chez les Bijard. La petite Lalie, cette gamine de huit ans, grosse comme deux sous de beurre, soignait le ménage avec une propreté de grande personne; et la besogne était rude, elle avait la charge de deux mioches, son frère Jules et sa sœur Henriette, des mômes de trois ans et de cinq ans, sur lesquels elle devait veiller toute la journée, même en balayant et en lavant la vaisselle. Depuis que le père Bijard avait tué sa bourgeoise d'un coup de pied dans le ventre, Lalie s'était faite la petite mère de tout ce monde. Sans rien dire, d'elle-même, elle tenait la place de la morte, cela au point que sa bête brute de père, pour compléter sans doute la ressemblance, assommait aujourd'hui la fille comme il avait assommé la maman autrefois. (*L'A* 689.)

L'attitude héroïque de Lalie devant les brutalités inouïes d'une « cervelle de pochard » (*L'A* 691), rappelle les Cosette de ce monde – le motif du balai est un clin d'œil éloquent à cet égard – et fait même l'envie de l'héroïne du roman, sa voisine :

Lorsque Gervaise songeait à Lalie, elle n'osait plus se plaindre. Elle aurait voulu avoir le courage de cette bambine de huit ans, qui en endurait à elle seule autant que toutes les femmes de l'escalier réunies. [...] Aussi Gervaise prenait-elle exemple sur cette chère créature de souffrance et de pardon, essayant d'apprendre d'elle à taire son martyre. (*L'A* 694.)

Nous sommes ici devant cet « état d'altruisme qui est également la cause de ce qu'on pourrait appeler le suicide héroïque¹²⁷ », autre nom du suicide altruiste selon Durkheim, c'est-à-dire devant ce que Halbwachs rejette comme suicide, considérant plutôt qu'il s'agit de sacrifice. Le cas de Lalie exhibe effectivement tant une volonté personnelle de supporter courageusement les violences du pochard qu'un dévouement louable pour ses protégés, sans doute approuvé tacitement comme exemplaire par la communauté restreinte des gens ayant connaissance de son histoire (les habitants de la maison)¹²⁸. Voilà un destin facile à caser¹²⁹ et qui démontre toute l'importance de

¹²⁷ Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 262.

¹²⁸ Cet épisode de *L'Assommoir* ne nous mène pas uniquement aux confins de la volonté la plus aboutie, que seule la fiction peut-être sait offrir, il nous porte aussi à l'extrême opposé, dans les derniers retranchements de l'inconscience. Sa puissance de démonstration est double. Car si le comportement de Bijard est catégoriquement déplorable, Lalie insiste elle-même pour qu'il ne soit pas

la nuance conceptuelle apportée par Halbwachs à la théorie durkheimienne. Toutefois, à terme, l'émouvante démonstration de volonté de l'enfant – car c'est bien cela que jalouse Gervaise – paraît pour le moins absurde, quand on songe que son martyre n'a servi à rien. « On adore dans les églises des saintes fouettées dont la nudité est moins pure » (*L'A* 759), s'indigne la narration zolienne qui se permet un moment d'emprunter les accents enflammés du style hugolien. La martyre est-elle payée de son courage? Aucunement : elle meurt, sans plus, exactement comme sa mère, sous les coups du même bourreau qui, abruti par l'alcool, s'aperçoit à peine qu'il lui faut maintenant se trouver une nouvelle victime. De quoi faire réagir Gervaise :

Non, non, la vie était trop abominable! Ah! quelle sale chose! ah! quelle sale chose! Et Gervaise partit, descendit l'escalier, sans savoir, la tête perdue, si gonflée d'emmerdement qu'elle se serait volontiers allongée sous les roues d'un omnibus, pour en finir. (*L'A* 760.)

C'est « contre le sacré sort » (*L'A* 760) qu'elle en a, Gervaise. Quel sort? Celui qui fait qu'un sacrifice n'est plus apte à produire sur le réel quelque bénéfice tangible. Un parfait martyr ne mobilise pas plus l'opinion, ne suscite pas davantage d'émoi que les chagrins quotidiens de tout un chacun. Gervaise en a donc contre l'époque, contre l'égoïsme sournois de tous les voisins qui ne se mêlent des affaires du voisinage que lorsqu'ils peuvent y trouver profit; et contre l'anomie d'une société non seulement dérégulée par l'âpreté de la soif et par le déferlement des appétits, mais dérégulée par l'avènement constant de renouveau qui jette par terre les anciennes certitudes comme les repères familiers : « On bouleversait le quartier, cette année-là. On perçait le

condamné (poussant le pathétique jusqu'à la limite de la caricature) : « Elle le défendait, assurait qu'il n'aurait pas été méchant, s'il n'avait pas bu. Il était fou, il ne savait plus. Oh! elle lui pardonnait, parce qu'on doit tout pardonner aux fous. » (*L'A* 690.) En même temps qu'elle grince par excès de *pathos* dans ce contexte réaliste, cette dernière affirmation à la fois accuse l'alcool de causer des ravages inouïs et énonce une grande vérité dont les deux romans à l'étude nous forcent à prendre connaissance : là où il n'y a pas de volonté, il n'y a pas de comportement répréhensible. Horreur assommante que celle de l'alcoolisme qui dilue toute humanité en inconscience animale...

¹²⁹ Philippe Hamon rapporte que le dossier préparatoire de *L'Assommoir* contient une coupure de presse « que Zola a intégrée quasiment "telle quelle" dans son roman » : l'épisode de Lalie Bijart. Philippe Hamon, « Introduction : fait divers et littérature », *Romantisme : Le fait divers*, loc. cit., p. 9, note 6.

boulevard Magenta et le boulevard Ornano, qui emportaient l'ancienne barrière Poissonnière et trouaient le boulevard extérieur. C'était à ne plus s'y reconnaître. » (*L'A* 737.) On mesure l'importance de telles phrases quand on sait que « [l']espace urbain est la dynamique première du récit de la vie de Gervaise et de ses comparses¹³⁰ », comme l'a si bien démontré Jean-Pierre Leduc-Adine. L'héroïne de Zola en a aussi contre sa propre impuissance devant l'alcool, elle qui « veillait, tâchait d'intervenir, dès qu'elle entendait le père Bijard monter l'escalier » (*L'A* 690), mais n'a su sauver Lalie. Que lui vienne aussitôt l'envie de se tuer, de s'allonger « sous les roues d'un omnibus », résulte directement de cette frustration conjoncturelle.

On comprend que Gervaise s'en prenne à elle-même : la courte vue qui la caractérise, cette poursuite immédiate et sensuelle des satisfactions sans souci des conséquences éventuelles pouvant survenir, cette attitude qu'on peut aussi appeler *hédonisme*, n'est-elle pas, comme le souligne Jacques Dubois, la « morale d'un monde sans morale¹³¹ » ? Effectivement, aux yeux de Dubois, qui a avant nous relu *L'Assommoir* à la lumière de Durkheim, Zola « se donne pour tâche de montrer comment l'ouvrier faubourien, dépourvu d'un système de valeurs et d'un ensemble d'objectifs qui soient cohérents, "sort de la vie"¹³². » Dubois, en fait, empruntait à Durkheim le terme *anomie* pour mieux rendre compte d'une réalité complexe qui souterrainement taraude l'ensemble du réel que donne à lire le naturalisme :

Ce qui définit l'anomie chez les ouvriers de *L'Assommoir*, c'est le manque d'un cadre de références bien assis, d'un système de valeurs solides et acceptable. [...] Pour eux, le fossé

¹³⁰ Jean-Pierre Leduc-Adine, « Espaces, seuils et marges : à propos de *L'Assommoir* », *Études françaises : Zola, explorateur des marges*, vol. 39, no 2 (2003), p. 23.

¹³¹ Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola*, *op. cit.*, p. 71. Ce point de vue éloquent, Colette Becker incline à le généraliser à l'ensemble des *Rougon-Macquart* : « Le partage entre les membres de la famille se fait ainsi, plus que par leur appartenance à la branche légitime ou à la branche bâtarde, par cette distinction que Zola fait dans le texte entre appétit et ambition, satisfaction immédiate et satisfaction méthodique, gloutonnerie et jouissance tranquille. » Colette Becker, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *Études françaises : Zola, explorateur des marges*, vol. 39, no 2 (2003), p. 21.

¹³² Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola*, *op. cit.*, p. 70.

entre les objectifs désignés par la société et les pratiques réelles est si grand que l'individu risque à tout moment de perdre pied. [...]

Si l'on interroge à présent la nature du discours tenu par Zola sur cet état d'anomie, il faut convenir que son propos est mythique. Même si l'écrivain-sociologue tente de dégager une causalité, il ne peut s'empêcher de « naturaliser » l'état anémique en le présentant comme un mal endémique quasi fatal, mal qui contamine Gervaise et qui finit par la tuer. Le processus de déviance et de dérèglement est l'objet d'une poétisation qui en fait comme une pure essence, privée de son histoire. C'est ainsi par exemple que va se constituer le registre thématique de l'abandon, du laisser-aller, de la débandade. On sait que ce motif connote nombre d'actes et de pulsions en cours de récit. [...] Or, l'abandon n'est pas seulement l'effet de l'anomie, il peut en être, symboliquement, le jeu même. Car s'abandonner à une chose, c'est rompre les limites entre sujet et objet, c'est « se confondre avec », et, par conséquent, c'est rejoindre la dissolution et le dérèglement régnants¹³³.

La fiction zolienne reproduit donc sur un plan formel l'anomie qu'elle décrit sur le plan diégétique. Les Goncourt ne font pas autrement, comme l'a démontré Éléonore Reverzy :

L'élimination de toute cheville – là où le récit balzacien est bien souvent coupé de « voici pourquoi » destinés à faciliter le passage du récit au discours – témoigne d'un progrès dans l'unité et la souplesse de la structure : la couture en est moins visible. Les frontières entre discours et récit se fondent¹³⁴.

Si Zola était solidement son roman sur un système global qui pourvoie cohérence et pouvoir de mythification, il dénonce de façon latente une *perte de repères* globale, tout comme le font implicitement les autres romanciers naturalistes, qui pourtant ne revendiquent aucun système d'écriture ou, à la rigueur, se prévalent en dilettante de la méthode documentaire zolienne.

Ceci étant dit, mourir d'anomie, après « vingt ans de résistance aux mauvais conseils et à la corruption de ce quartier pourri » (GL 183), comme Germinie ou Gervaise qui s'étonne de la rapidité de sa chute – « Vingt ans seulement, mon Dieu ! » (L'A 766) –, n'est pas nécessairement se suicider, bien entendu. Quoique l'anomie favorise le suicide, les deux réalités ne se tiennent pas par la main assez fermement pour que toute mort rattachée à l'une appartienne à l'autre. En fait, par bien des aspects, la destinée de Germinie et de Gervaise n'est pas si éloignée de celle de Lalie.

¹³³ *Ibid.*, p. 69-70.

¹³⁴ Éléonore Reverzy, « L'écriture de la généralité », *loc. cit.*, p. 79.

Nous avons déjà souligné le goût de la première pour l'abnégation poussée, son « appétit de souffrance », voire son « masochisme suicidaire¹³⁵ », pour reprendre deux formules de Jean-Louis Cabanès, qui lui aussi a été attentif à cette dimension du personnage : « Les Goncourt, écrit-il, conduisent Germinie à l'ignominie, mais, dans son espèce, elle est sublime comme être sacrificiel¹³⁶. » Ne perdons pas de vue, en effet, que le sacrifice de la servante aura permis aux Jupillon, mère et fils, êtres exécrables, de se donner « de majestueux loisirs de rentière » (GL 113), de « s'attacher et conserver une domestique qui ne [leur] coût[e] rien » (GL 119), de s'établir marchands, de s'épargner le service militaire et ainsi de suite. Du reste, la propension de Germinie à servir la collectivité par sa capacité hors du commun à encourir les méfaits les plus cruels et à les endurer remonte à loin, et par là paraît pour ainsi dire naturelle chez elle, puisque déjà dans ce « petit café du boulevard » où elle a occupé son premier emploi, « n'ayant pas encore quinze ans », la serveuse qui allait devenir servante fait l'objet de « mystifications cruelles » de la part de ses collègues, « heureux d'avoir leur petit martyr dans cette petite fillette sauvage, se sachant rien, l'air malingre et opprimé, peureuse et ombrageuse, maigre et pitoyablement vêtue de ses mauvaises petites robes de campagne » (GL 84, 85). Rapidement, Germinie s'est trouvée « comme assommée sous ce supplice de toutes les heures, elle devint leur souffre-douleur », précise le narrateur goncourtien (GL 85). Le rôle de victime unique à l'usage de la collectivité, qui incombe à ce genre de figure, dote d'une dimension collective, c'est-à-dire sociale, l'insensibilité au mal qui en définitive perd Germinie lorsqu'elle s'expose indûment aux intempéries en cette fatale nuit pluvieuse passée à la fenêtre de Jupillon. De ce point de vue, l'héroïne goncourtienne paraît presque avoir péri volontairement des cruautés de son entourage. Et c'est bien cette dimension diffusément plurielle d'un destin unique marqué par « une souffrance d'expiation, presque de prière » qui retient l'attention de Mlle de Varandeuil lorsqu'elle se remémore sa défunte servante : « Elle se demandait

¹³⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 596.

¹³⁶ *Idem*, « Les Goncourt moralistes », loc. cit., p. 23.

si la pauvre fille était aussi coupable que d'autres, si elle avait choisi le mal, si la vie, les circonstances, le malheur de son corps et de sa destinée, n'avaient pas fait d'elle la créature qu'elle avait été, un être d'amour et de douleur... » (GL 258.)

La mort de Gervaise également paraît très liée au vouloir de son entourage. Plus d'une fois elle nous est présentée comme le *souffre-douleur* du quartier, quoique le narrateur zolien n'applique le terme qu'au louchon, Augustine. Par exemple, Gervaise mariée soulève « l'indignation publique » (L'A 636) quand Lantier la force à le rejoindre dans sa couche, pendant que Coupeau cuve son alcool dans la pièce d'à côté; et Gervaise s'en trouve conspuée, sous prétexte qu'en se laissant ainsi faire elle « déshonor[e] la rue de la Goutte-d'Or » (L'A 636); pire, on la soupçonne d'avoir elle-même « débauché le chapelier » par son vice (L'A 635). Mais quand Lantier délaisse la blanchisseuse et s'acoquine avec sa grande rivale, Virginie Poisson, le quartier ne montre pas la même férocité de représailles contre une faute de nature identique et de gravité égale :

Le drôle, dans tout ça, c'était que la rue de la Goutte-d'Or ne semblait pas se formaliser du nouveau ménage à trois; non, la morale, dure pour Gervaise, se montrait douce pour Virginie. Peut-être l'indulgence souriante de la rue venait-elle de ce que le mari était sergent de ville. (L'A 675.)

En réalité, c'est beaucoup à cause de son pied bot qu'on s'en prend à Gervaise. Par un glissement des plus courants, la difformité physique attire le fiel collectif, pour la simple raison qu'elle signale visuellement (et par là rappelle) la non-conformité morale qui est au vu et au su de tous. Le sobriquet qui échoit à Gervaise, la Banban, rajoute à son côté bancal et offre l'occasion de recentrer à l'envi l'attention générale sur son défaut, comme quand, parmi tant d'exemples, Mme Lorilleux devant la colonne Vendôme murmure : « Si vous croyez que la Banban va se risquer là-dedans, avec sa quille! » (L'A 448.) Alors, la majesté rectiligne et l'équilibre exemplaire que démontre le monument classicisant s'opposent à la modestie et à la claudication de Gervaise. On comprend qu'elle préfère ne pas trop avoir à se déplacer : avec une telle difformité qui attire à soi tous les regards et les mauvaises blagues, quoi de plus

normal que vouloir se trouver un trou pour disparaître? De fait, tout le voisinage, tous ses amis conspirent contre Gervaise, à l'exception des Goujet. Alors que Mlle de Varandeuil finit par se demander, navrée, si Germinie mérite son sort ou non, les Lorilleux, et avec eux le reste du quartier de la Goutte-d'Or, ne font pas tant de façons pour la blanchisseuse :

Les Lorilleux, maintenant, affectaient de se boucher le nez, en passant devant sa chambre; une vraie poison, disaient-ils. [...] La dégringolade de la Banban surtout les faisait ronronner la journée entière, comme des matous qu'on caresse. Quelle dèche, quel décatissage, mes amis! Ils la guettaient aller aux provisions et rigolaient du tout petit morceau de pain qu'elle rapportait sous son tablier. Ils calculaient les jours où elle dansait devant le buffet. Ils savaient, chez elle, l'épaisseur de la poussière, le nombre d'assiettes sales laissées en plan, chacun des abandons croissants de la misère et de la paresse. Et ses toilettes, donc, des guenilles dégoûtantes qu'une chiffonnière n'aurait pas ramassées! Dieu de Dieu! il pleuvait drôlement sur sa mercerie, à cette belle blonde, cette cato qui tortillait tant son derrière, autrefois, dans sa belle boutique bleue. Voilà où menaient l'amour de la fripe, les lichades et les gueuletons. (L'A 700-701.)

La mesquinerie vindicative des Lorilleux est l'expression la plus aigrie d'un sentiment général au sein du quartier de la Goutte-d'Or : Gervaise mérite son sort, elle l'a cherché, il est naturel qu'elle y passe... Elle dérange, et notamment parce qu'elle n'est pas parvenue à intégrer selon les règles la communauté du quartier, comme l'a habilement montré Jean-Pierre Leduc-Adine en s'intéressant aux rites d'intégration qu'elle bâcle¹³⁷. Elle devient le pantin à souffrance, celle vers qui convergent les énergies collectives; à terme, son sacrifice devient nécessaire à l'équilibre de la communauté. Car il ne faut pas croire que l'anomie ambiante n'affecte que Gervaise. C'est tout Paris qui dans *L'Assommoir*, comme dans tous les *Rougon-Macquart* à se dérouler dans la Capitale, se trouve en perte de repères, peine à établir ou à préserver son équilibre. L'état perpétuel d'inquiétude exige périodiquement des sacrifices aux divinités en place : la Morale bourgeoise, le Commerce, l'Armée, la Nation et ainsi de suite.

¹³⁷ Jean-Pierre Leduc-Adine, « Espaces, seuils et marges », *loc. cit.*, p. 25-26.

Le libre arbitre des mortes-vivantes

On l'aura compris, la grande question dont dépend toute notre réflexion sur le suicide des protagonistes du naturalisme est celle, classique, du libre arbitre. En soi, la notion de mort volontaire interroge le libre arbitre. Parallèlement, l'écriture naturaliste démontre une puissante propension à sonder la liberté de ses protagonistes; nous avons pu le constater en étudiant de près la destinée de deux de ses plus grandes icônes : Germinie Lacerteux et Gervaise Macquart. Il n'y a alors rien d'exagéré à envisager, avec Peter W. M. Cogman, cette littérature comme une tentative de répondre par le roman à la question « la tragédie est-elle morte¹³⁸? » Cogman invoque entre autres l'extrait suivant de *Germinie Lacerteux*, qui a le mérite on ne peut plus naturaliste d'associer à la sensation – et donc à certaine matérialité corporelle – une notion, la fatalité, qui depuis la fin du XVIII^e siècle était l'apanage du spirituel¹³⁹ :

¹³⁸ Peter W. M. Cogman, « *Germinie Lacerteux et Phèdre* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, no 2 (1993), p. 75. Cogman emploie à tort le mot *tragédie* au sens où on l'entend couramment, c'est-à-dire comme œuvre propre à l'Antiquité grecque et centrée sur l'idée du *tragique*; or, William Marx a tout récemment démontré que le *tragique* est en fait une construction toute moderne, qui remonte au romantisme et à l'idéalisme allemands de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e : « Les tragédies n'étaient pas tragiques », tranche-t-il, accusant Schelling et Hegel, entre autres, d'avoir instrumentalisé leurs relectures des grands auteurs attiques. William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe*, *op. cit.*, p. 83. Ceci dit, la question posée par Cogman reste entière et pertinente, car les romanciers naturalistes purent effectivement confondre la tragédie antique (ou classique, d'ailleurs) avec le concept du tragique devisé par la philosophie allemande, lequel du reste se retrace aisément dans certaines tragédies : « *Antigone* ou *Œdipe roi*, par exemple, admet Marx. Mais le tragique d'*Œdipe roi* a peu en commun avec celui d'*Antigone* [...] : l'un correspond à la définition schellingienne du concept (la lutte du héros contre la nécessité), l'autre à celle que fournit Hegel (la collision apparente de deux impératifs moraux). » *Ibid.*, p. 62.

¹³⁹ Marx signale en effet que le tragique, quoique impliquant nécessairement des forces transcendantes, peut très bien se déployer sur un terrain matériel : « Si Œdipe [...] apparaît comme la figure tragique par excellence, ce n'est pas parce que, tuant son père, puis épousant sa mère, il aurait joint au parricide l'inceste, redoublant ainsi la monstruosité de son premier crime. La quantité d'événements malheureux ne fait rien à l'affaire : elle ne change pas la nature de ces maux; elle ne les transforme pas mécaniquement en tragédie. La vie d'Œdipe n'est tragique [...] que parce que ce parricide et cet inceste sont les signes d'une conspiration divine : ils réalisent un destin qui avait été annoncé par une oracle dès avant la naissance d'Œdipe – un destin qui relève d'un au-delà du monde sensible, qui déjoue toutes les volontés et toutes les précautions des êtres mortels et raisonnable. Ni les parents d'Œdipe ni Œdipe lui-même, avertis de cet oracle, n'y peuvent rien changer. Tel est le propre de la transcendance : elle dépasse les réalités d'ici bas; elle leur est incommensurable. / [...] Mais il n'est

Dans la flamme de son sang, l'appétit de ses organes, sa faiblesse ardente, ne sentait-elle point s'agiter la Fatalité de l'Amour, le mystère et la possession d'une maladie, plus fort que sa pudeur et sa raison, l'ayant déjà livrée aux hontes de la passion, et devant – elle le pressentait – l'y livrer encore? (GL 200-201.)

Cogman a raison de voir là « [d]es anticipations de Zola¹⁴⁰ », dans le surgissement d'un lexique des *appétits* physiologiques mis en équation avec le désir sexuel; néanmoins, l'extrait nous semble autrement plus central qu'il conjugue à ces données physiologiques plus modernes un fonds métaphysique traditionnel de la littérature, à la fois tributaire de la tragédie (antique ou classique) et des Saintes Écritures : l'évocation de la « Fatalité » et celle du destin tracé d'avance résonnent avec « la pensée chaque jour plus fixe d'être née sous un signe défavorable » (GL 201), qui est le lot des héros tragiques comme de Germinie; la « flamme », le « sang » et l'impression de « possession » dessinent l'envahissement d'un brasier ardent, suscitent une vision infernale sans retour possible. Jean-Louis Cabanès nous confirme que « les systèmes médicaux peuvent apparaître comme une laïcisation des mythes chrétiens du péché originel¹⁴¹ »; à quoi Paolo Tortonese ajoute que

toutes les tendances déterministes, les doctrines des tempéraments, les théories de l'hérédité, ainsi que les perspectives sociologiques, proposaient à l'univers du roman des forces à faire jouer contre la liberté humaine [...], ce qui fait apparaître comment la littérature a pu accueillir en son sein ces éléments étrangers, les faisant coïncider avec de très anciennes données dramatiques et narratives, issues du christianisme (le péché) aussi bien que de la culture païenne (le tragique)¹⁴².

Mais il ne suffit pas de noter la conjugaison, en régime naturaliste, de schèmes archaïques de la littérature avec les dispositifs narratifs plus récents inaugurés par Flaubert, car la laïcisation dont parlent Cabanès et Tortonese ne se borne pas à un travail de lissage intertextuel qui permettrait de s'approprier des stratégies narratives ayant fait leurs preuves (bilan rétrospectif navrant, annonce d'un futur similaire

pas nécessaire que cette transcendance relève d'un au-delà proprement surnaturel. [...] / La passion ou la folie peuvent jouer le rôle de la transcendance. Toutes deux sont considérées par les Grecs comme des maux sacrés, venus des dieux, s'imposant à l'individu de manière inexorable. » *Ibid.*, p. 51-52.

¹⁴⁰ Peter W. M. Cogman, « *Germinie Lacerteux et Phèdre* », *loc. cit.*, p. 78.

¹⁴¹ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, t. I, p. 402.

¹⁴² Paolo Tortonese, « Élixa et le libre arbitre », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Les Goncourt moralistes*, no 15 (2008), p. 91.

probable) et de refondre dans un genre populaire (le roman) des interrogations déchirantes propres à un registre élevé (la tragédie) et qui autoriserait les romanciers à inscrire dans leur roman des lexies, des points de vue et des arguments étrangers à la littérature (issus du récit de cas scientifique). Cette laïcisation opère, en sus, une *naturalisation* de ces éléments dans le texte, laquelle de fait les enlace ensemble et les lisse, mais, qui plus est, les explique, c'est-à-dire leur attribue une cause rationnellement identifiable et admissible, et les dote d'un mécanisme de manifestation positivement descriptible¹⁴³. L'extrait de *Germinie Lacerteux* que nous avons choisi d'analyser en témoigne assez nettement : les mystères chrétiens et païens qui ont tant fait couler d'encre au fil des siècles sont expliqués par le savoir médical et en particulier par la maladie; celle-ci leur ôte une part de l'obscurité qui de temps immémorial les a entourés. Et ils prennent dès lors valeur de phénomènes assignables à du connu : l'hystérie – jamais nommée dans le roman mais omniprésente et évidente – qui afflige l'héroïne.

Germinie n'est pas simplement « tirillée entre des passions auxquelles elle ne peut résister et sa conscience qui lui dit qu'elle a tort », comme l'écrit Cogman, qui remarque que « la débauche est accompagnée de honte et de remords¹⁴⁴ »; l'héroïne goncourtienne brûle d'un feu incandescent à la fois spirituel et corporel. La consument tant le Pêché (qui la considère responsable) et la Fatalité (qui la déresponsabilise) que la maladie (entièrement étrangère à sa conscience), certes; cependant, tout part de cette « possession » non pas *diabolique* mais *pathologique* qui gouverne l'être tout entier. Cela est « plus fort » que la « pudeur » : plus fort que les mœurs innées ou inculquées par l'éducation. Et plus fort aussi que la « raison » : plus fort que la volonté raisonnée, méditée, cogitée, cartésienne, déterminée par le moi un et plein. À ce compte, inutile de parler de *suicide*, s'il faut en croire Durkheim ou Halbwachs, puisque le libre arbitre est exclu; on parlera peut-être de *folie suicide*, à la

¹⁴³ Voir sur ce point notre chapitre III.

¹⁴⁴ Peter W. M. Cogman, *loc. cit.*, p. 75.

suite de Brierre de Boismont. On revient en tout cas au pur déterminisme que Zola avait lu et apprécié dans *Germinie Lacerteux* : le dénouement, « la victoire », notait-il, « dépend uniquement des événements de la vie, du milieu¹⁴⁵ ». D'ailleurs, nous pourrions convenir de la même chose à propos de *L'Assommoir*, avec Jacques Dubois, qui observe que « dans les *Rougon-Macquart*, les individus sont réduits au rôle de spécimens sociologiques et ne jouissent pas d'une réelle autonomie héroïque¹⁴⁶. » Mais ce serait négliger un détail capital : la phrase citée par Cogman se présente non pas sous forme d'affirmation nette et catégorique, mais bien sous la forme d'une interrogation. D'ailleurs, Cogman lui-même admet que « les frères Goncourt offrent des fragments de la vie de Germinie, une analyse partielle, des perspectives narratives changeantes, plutôt qu'une explication cohérente et définitive de sa chute¹⁴⁷. » Ce serait également oublier que Germinie et Gervaise font le choix de rejeter des prétendants « bons » pour elles. Enfin, ce serait faire abstraction de la lucidité consciente dont témoignent les héroïnes à travers les deux récits. Tortonese rappelle avec raison que les Goncourt mettent en scène au chapitre XXXVIII « la longue hésitation de Germinie, tentée de voler une pièce dans la cassette de Mlle de Varandeuil » et que la servante « est encore un être disputé par la tentation et la conscience¹⁴⁸ ». Zola de façon analogue montre Gervaise arrêtée devant l'Assommoir du père Colombe, où s'ébrouent Coupeau et ses camarades, indécise, pleinement consciente de ce que signifie entrer là, délibérant, soupesant, « vexée de retrouver ces sacrés pochards à couvert, toujours gueulant et buvant » (*L'A* 702). Alors que la pluie « lui dégoutt[e] le long du cou », elle reste « réfléchissant, n'osant pas entrer »; et, coup de chapeau évident au roman des Goncourt, ce qui la décide à entrer rejoindre les hommes à l'intérieur et de boire une goutte avec eux, c'est de « song[er], hésitante encore, qu'elle [est] pour sûr en train de pincer quelque bonne maladie » (*L'A* 702). Bref, si déterminisme il y a, il n'est point absolu.

¹⁴⁵ Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 64.

¹⁴⁶ Jacques Dubois, « Les refuges de Gervaise », *loc. cit.*, p. 105.

¹⁴⁷ Peter W. M. Cogman, *loc. cit.*, p. 74.

¹⁴⁸ Paolo Tortonese, *loc. cit.*, p. 88, 93.

Mais, dira-t-on, les Goncourt ne parlent pas dans *Germinie Lacerteux* de déterminisme, ils évoquent la Fatalité, ce qui est différent. Ni le déterminisme absolu ni le fatalisme n'admettent l'idée du libre arbitre : l'Homme n'a pas d'issue, son chemin est tracé à l'avance et ses dilemmes sont insolubles. Ceci dit, en effet, mieux vaut ne pas confondre l'un et l'autre. Le déterminisme affirme essentiellement que les circonstances et paramètres en cause dessinent l'action, le vouloir, l'identité de l'être; par conséquent, il suffirait, suivant une vision déterministe du monde, de changer les conditions dans lesquelles se trouve l'individu pour que l'individu soit lui-même complètement transformé, et avec lui son destin; or, le fatalisme, quant à lui, implique qu'il n'y a rien à faire, qu'on n'y peut rien, et que plus l'être s'ingénie à échapper à son sort, plus il s'y enfonce irrémédiablement. Idéologiquement, c'est très différent, mais en définitive, pour l'être de papier, cela revient au même.

Allant plus loin, faire comme Gervaise, c'est-à-dire se soumettre en toute connaissance de cause au pouvoir liquéfiant de la boisson pour échapper à celui de l'averse représente sans doute une fausse alternative, dans la mesure où, outre que « ça ne lui semblait guère la place d'une femme honnête » (*L'A* 702), se mesurer à l'alambic équivaut à attraper une affection tout aussi létale. Le choix n'est qu'apparent, puisque la maladie s'infiltré partout. À preuve, au fur et à mesure qu'avance le récit de *L'Assommoir*, les bonnes intentions et les bons sentiments de Gervaise, si complaisamment soulignés au départ, disparaissent peu à peu sous l'ahurissante dette morale et économique du personnage, et ne ressurgissent plus qu'en tant que « fièvre », comme en témoigne l'extrait suivant :

Même, avec du travail et de l'économie, Gervaise voyait le jour où ils pourraient tout payer et s'arranger un petit train-train supportable. Seulement, elle se promettait ça, dans la fièvre de la grosse somme gagnée par son mari. À froid, elle acceptait le temps comme il venait, elle disait que les belles choses ne duraient pas. (*L'A* 674.)

L'omnipotence de la maladie est telle, ici, que les pensées *salutaires* deviennent *affection* passagère, et de plus en plus rare pour la blanchisseuse. Encore plus étonnant peut-être, la pensée du suicide elle aussi finit par être présentée sous les

traits d'une maladie, en fait foi un passage où les Goncourt décrivent la servante complètement envahie par l'envie de mourir :

Dans l'état d'ébranlement et de maladie où elle était, avec cette demi-hallucination du vertige qui la rendait si peureuse de passer la Seine et la faisait se cramponner aux balustrades des ponts, il arrivait que certains soirs, lorsqu'il pleuvait, ces défaillances qu'elle avait sur le boulevard extérieur prenaient les terreurs d'un cauchemar. (GL 217.)

Tout est maladie dans ces romans – la Santé comme la Mort. L'Amour également, bien entendu : il l'était déjà chez *Phèdre*, que convoquent les Goncourt par la mention discrète de Mlle Rachel, actrice fameuse des années 1830, connue pour avoir joué l'héroïne de Racine. « C'est bien l'enjeu de *Germinie Lacerteux* : adapter la tragédie, genre noble, à l'ignominie moderne, c'est-à-dire se consacrer simultanément, et d'une façon sérieuse, au peuple et au corps¹⁴⁹ », commente Sylvie Thorel, qui reprend à son compte deux expressions clés de la préface goncourtienne.

Plusieurs éléments du roman goncourtien invitent à comparer *Germinie* et *Phèdre*¹⁵⁰; mais, en accord avec l'analyse de Thorel, celui que nous retenons concerne le passage d'une expression spirituelle de l'amour irrésistible à une expression corporelle (pathologique) du même besoin. Plutôt que de se fixer uniquement sur Hippolyte, un interdit moral impérieux, l'amour frénétique de *Germinie* s'attache au premier homme rencontré, d'abord Jupillon, puis Gautruche, et lorsque frustré (bien qu'aucun interdit moral n'entre en jeu) il se rabat sur un peuple de mâles anonymes :

De chute en chute, la misérable et brûlante créature roula à la rue. Elle ramassa les amours qui s'usent en une nuit, ce qui passe, ce qu'on rencontre, ce que le hasard des pavés fait trouver à la femme qui vague. Elle n'avait plus besoin de se donner le temps du désir : son caprice était furieux et soudain, allumé sur l'instant. [...] Ses yeux, dans tous les hommes, ne voyaient plus que l'homme : l'individu lui était égal. (GL 226)

De plus, loin d'être noble, pur et réprimé (quoiqu'irrépressible) comme celui des reines héroïques, l'amour qui prend la servante adopte l'aspect animal d'un

¹⁴⁹ Sylvie Thorel « Triomphe de Méduse : une lecture de *Germinie Lacerteux* », dans Jean-Louis Cabanès et al. (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle*, op. cit., p. 227.

¹⁵⁰ Cogman note en effet qu'« une série d'incidents vient souligner le parallèle implicite avec *Phèdre* (parallèle qui comporte aussi bien des différences [...]) » Peter W. M. Cogman, loc. cit., p. 76.

assouvissement purement physique, lâché à bride abattue. Bref, il s'agit d'« un de ces égarements infinis qui font travailler sur des abîmes de tristesse, le cœur du penseur et la pensée du médecin », selon la belle phrase des Goncourt (*GL* 227). Ce mal, ce trouble, c'est l'hystérie : l'écriture des deux frères promeut « une explication physiologique des pulsions meurtrières et suicidaires¹⁵¹ », observe Cabanès. Explication de tous les agissements de Germinie, il cautionne également l'épisode de somnambulisme qui permet aux auteurs d'inscrire en filigrane l'intertexte racinien, car, quand Mlle de Varandeuil, écoutant sa servante endormie délirer, croit reconnaître la grande actrice, nous sommes devant une réactivation du mythe, présent déjà dans *Madame Bovary*, de l'hystérique débitant des phrases étrangères à elle, par automatisme :

Germinie accentuait les mots avec leur orthographe; elle les disait avec leur éloquence. Les phrases sortaient de sa bouche, avec leur rythme, leur déchirement, et leurs larmes, ainsi que de la bouche d'une comédienne admirable. [...] Mademoiselle restait confondue, stupéfaite, écoutant comme au théâtre. [...] Elle cherchait dans sa mémoire : un pareil jeu, de telles intonations, une voix aussi dramatique et aussi déchirée que cette voix de poitrinaire, crachant son cœur, elle ne se les rappelait que de Mlle Rachel. (*GL* 191.)

Les Goncourt font donc jouer le rôle de Phèdre – archétype de l'hystérique suicidée – par leur servante en plein sommeil. « Ils cherchent à donner à Germinie, non seulement l'émotion que provoque l'héroïne tragique, mais aussi sa dignité¹⁵² », note Cogman. Certes, mais cette *vie* qui saisit spontanément « ce corps abandonné et ne s'appartenant plus », sur lequel se penche « avec une sorte d'épouvante » (*GL* 190) Mlle de Varandeuil (et derrière elle, les deux auteurs), c'est encore la *maladie* – le tourment matérialisé corporellement. De quoi avoir l'impression d'être « à côté d'un cadavre possédé par un rêve » (*GL* 190). « *Clinique de l'amour*, c'est ainsi *clinique de la représentation*¹⁵³ », selon Thorel, qui développe le contrepoint avec Racine :

¹⁵¹ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 596.

¹⁵² Peter W. M. Cogman, loc. cit., p. 78.

¹⁵³ Sylvie Thorel, « Triomphe de Méduse : une lecture de *Germinie Lacerteux* », loc. cit., p. 232.

Bien sûr, c'est Phèdre. Mais la purification, la transfiguration qui sont évoquées ici sont bien singulières; on ne sait rien des mots que prononce Germinie, sinon qu'ils sortent d'une bouche bien humaine, qu'ils se déchirent et qu'ils pleurent, qu'on crache sur son cœur. [...]

Phèdre brûlait d'amour pour Hippolyte, son corps incandescent devenait poésie, transfigurant toute forme. Mais Germinie s'écoule, se répand, se vide, au fil du roman elle n'en finit pas de se décomposer, parce qu'elle ne peut pas accéder à la flamme vive d'une parole qui épure¹⁵⁴.

Cette parole vive, c'est la poésie, noble et élevée, à laquelle la prose romanesque s'oppose dans toute sa bassesse triviale (et moderne). Celle-ci revendique pourtant quelque hauteur, présomption non sans fondement, d'ailleurs, et lisible par exemple dans la précision suivante, que rattachent les Goncourt au délire somnambule de l'hystérique : « C'était comme une langue de peuple purifiée et transfigurée dans la passion. » (GL 191.) Voilà bien ce qu'espèrent réussir Edmond et Jules de Goncourt avec *Germinie Lacerteux*. Ils laisseront à Zola le souci ultérieur de mimer plus strictement, tout aussi « artistement » sans doute, mais à sa manière, la langue populaire; ils ouvrent certes la voie à ce genre d'entreprise naturaliste. Du reste, l'auteur de *L'Assommoir* aussi aura mesuré le débraillé moderne à la régularité et à la proportion du classicisme, comme le souligne Véronique Cnockaert :

La claudication de Gervaise à laquelle elle doit une part de sa séduction rompt avec la régularité de la beauté classique des Salons. Gervaise est une Vénus de lavoir en marge des canons esthétiques. Sa beauté particulière dit bien (comme toute marge d'ailleurs et, cela, Zola l'a senti) que la beauté est labile¹⁵⁵ [...].

Cnockaert parle ainsi « d'une sorte de classicisme renouvelé¹⁵⁶ » pour décrire le goût zolien du beau. L'« esthétique du vivant » qui anime l'œuvre zolienne entière « se déploie généralement dans cette marge entre un certain classicisme (déesses, statues

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 229-230. Thorel associe les serpents de la tête de Gorgone à ces « choses noires, ayant comme des ailes et des voix » qui battent contre les tempes de Germinie (GL 221). Il s'agirait d'opposer les idées de désordre, de disparate, de disproportion et même de défiguration (qui caractérisent l'écriture goncourtienne) à celles d'ordre, de pureté et de mesure, propres au classicisme : « les Goncourt portent une atteinte peut-être décisive au principe de la représentation figurative en convoquant Méduse elle-même, contre qui s'est constitué tout le système esthétique classique », explique-t-elle. *Ibid.*, p. 232.

¹⁵⁵ Véronique Cnockaert, « Présentation », *Études françaises : Zola, explorateur des marges*, vol. 39, no 2 (2003), p. 8-9.

¹⁵⁶ *Idem*, « Du marbre et du chiffonné : propos sur la beauté dans l'œuvre d'Émile Zola », *Études françaises : Zola, explorateur des marges*, vol. 39, no 2 (2003), p. 39.

antiques, etc.) et l'apparition d'éléments disgracieux ou propres au quotidien apparemment le plus banal ou le plus intime¹⁵⁷ », note encore Cnockaert.

Il faut bien soupeser les conséquences littéraires de ce dialogue qu'instaurent les Goncourt entre la tragédie racinienne et leur clinique de l'amour ou, pour la nommer comme on allait bientôt l'appeler, le naturalisme. Car ce qu'ils mettent en évidence par ce rapprochement, c'est la dimension tragique du déterminisme qu'ils instillent à leur récit. Autrement dit, la Fatalité de la tragédie, qui reçoit souvent la majuscule parce qu'elle a le caractère immuable d'une divinité obtuse et vengeresse, passe dans le roman par le truchement d'un déterminisme appuyé – quoique non absolu – qui paraît moins catégorique et implacable que le fatalisme antique et classique, auquel il emprunte néanmoins bon nombre de stratégies narratives. La laïcisation de la figure, pour reprendre l'idée de Cabanès, comporte ainsi une atténuation. À la différence de *Germinie Lacerteux*, *L'Assommoir* ne propose pas de référence explicite au classique racinien – c'est dans *La Curée* que Zola reprend à son compte *Phèdre*. Toutefois, nous l'avons vu, le déploiement du déterminisme y est analogue; il fonctionne par l'inscription des rouages positivistes de cause à effet, centrés sur une maladie à la fois physique et morale, à la fois individuelle et collective. Chez Zola comme chez les Goncourt, le choix s'est arrêté sur un mal ambigu, dont la progression – quoique inexorable – est balisée entre autres, et de façon non négligeable, par la volonté personnelle de l'héroïne. Qu'il s'agisse de l'abrutissement ou de l'alcoolisme qui affligent Gervaise, car elle meurt de ces deux maux, on conviendra que par ses choix et par son attitude elle joue une part importante, sans doute décisive, dans le dénouement. Cela, nous pouvons l'affirmer, parce que la narration zolienne dissémine tout au long du roman des indices allant en

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 38. Cnockaert précise aussi le fonctionnement du jeu référentiel chez Zola : « la référence mythologique devient un tremplin pour atteindre la beauté humaine. En effet, si le portrait zolien ne s'émancipe pas du répertoire mythologique classique, c'est que ce registre a valeur de creuset dans lequel l'écrivain puise pour pétrir le personnage, en dessiner les lignes. Une fois l'épure de la déesse plantée, il s'agit de choisir avec soin les parties à retrancher, à développer ou à masquer. En procédant ainsi, Zola travestit le canon sans l'effacer et le déplace de la norme vers la marge. » *Ibid.*, p. 36.

ce sens. L'un d'entre eux, et non le moindre, est bien l'intertexte goncourtien, lisible notamment dans cette scène où Gervaise dehors sous la pluie observe son homme qui, dans la chaleur de l'Assommoir du père Colombe, célèbre le jour de paie en compagnie de ses comparses habituels, Bibi-la-Grillade, Mes-Bottes et Bec-Salé; car le renvoi intertextuel fonctionne comme un relais, et rappeler *Germinie Lacerteux* a pour effet d'en évoquer certains aspects : d'une part, certes, le navrant destin de l'héroïne; d'autre part, pourquoi pas, le modèle sur lequel celle-ci a été construite, *Phèdre*.

L'histoire de Germinie et celle de Gervaise se présentent donc comme l'avènement pressenti, suggéré, attendu et poignant, d'une ruine personnelle apparemment inéluctable et en cela proprement tragique. Mais ce qui scandalisa les contemporains, ce fut qu'avec *Germinie Lacerteux*, la lunette « objective » des réalistes se posait sur les narines finement ouvertes d'écrivains s'improvisant médecins, et ceux-ci, « scalpel à la main¹⁵⁸ », car telle est l'expression consacrée par Zola, flairaient les plaies béantes de la patiente sans grimacer. Ils s'autorisaient, pour le bien de la science, à étudier « la clinique de l'Amour ». Le cadavre disséqué non seulement émanait du peuple, mais il en avait les émanations, verbales et autres – même qu'il puait ferme, et pour comble, avec *L'Assommoir*, l'écrivain-chirurgien pratiquant l'autopsie avait été infecté par sa patiente au point de parler comme elle et d'adopter son langage pour raconter.

L'image du cadavre que nous employons ici n'est pas gratuite. L'un des grands traits caractéristiques du roman naturaliste consiste à raconter les événements, les actions, au passé, comme si l'histoire qu'on a devant soi était entièrement accomplie au moment où l'on en prend connaissance. Et ce, malgré l'emploi occasionnel d'autres temporalités, comme le présent gnomique généralisant recensé chez les Goncourt par Éléonore Reverzy, qu'on retrouve chez Zola quoique moins

¹⁵⁸ Émile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 62.

prépondérant; en voici un exemple : « Naturellement, lorsqu'on se décatit à ce point, tout l'orgueil de la femme s'en va. Gervaise avait mis sous elle ses anciennes fiertés, ses coquetteries, ses besoins de sentiments, de convenances et d'égards. » (*L'A* 729.) Remarquons au passage la valeur explicative (enchaînement causal) et lissante (enchaînement du récit), ou *naturalisante* si on veut, de l'adverbe en tête de phrase. Autrement dit, un peu comme chez Flaubert, tout semble joué d'avance, et il n'y a que les personnages qui puissent être réellement étonnés de ce qui leur arrive. Ainsi Mlle de Varandeuil découvrant après coup les turpitudes de sa bonne, s'indignant : « Était-ce possible! Germinie! sa Germinie! Elle n'en revenait pas. Des dettes!... un enfant!... toutes sortes de hontes! La scélérate! » (*GL* 256.) Le mécanisme du dévoilement est exactement le même que dans *Madame Bovary* : l'exhumation des vérités cachées requiert d'abord le décès de l'héroïne, et c'est par-delà le tombeau que celle-ci vient hanter les vivants. D'ailleurs, la métaphore que prêtent les Goncourt à Mlle de Varandeuil poursuivie par « le spectre infâme de Germinie » (*GL* 257), pour exprimer la surprise et la rage de la vieille demoiselle en est une que nous connaissons : « – Fi! à cette morte dont la tombe avait vomi la vie et rejeté l'ordure. » (*GL* 256.) Encore ici, l'idée de vomissement, de cette existence qui posthumément se révèle au personnel du roman sous la forme d'un renvoi dégoûtant, est métanarrative. « L'histoire entière de Germinie, et donc le roman, vient alors s'identifier à une vomissure, à l'écoulement de sanies¹⁵⁹ », analyse Thorel. Ce qui se dessine dans cette image, récurrente de Flaubert aux Goncourt, c'est la figure de l'auteur qui raconte des horreurs, qui crache son fiel sur ses lecteurs, qui vomit sur le papier un réel noir et désenchanté. Même la plus habile des blanchisseuses – employant l'eau de Javel bonne « pour les taches de graisse et les taches de vin » (*L'A* 390) qui seront les siennes – ne pourra jamais venir à bout de telles souillures.

Il y a un autre détail des textes goncourtien et zolien, jusqu'ici demeuré inaperçu par la critique, qui renforce la prégnance, dans l'esprit du lecteur, de l'image

¹⁵⁹ Sylvie Thorel, « Triomphe de Méduse : une lecture de *Germinie Lacerteux* », *loc. cit.*, p. 231.

familière du cadavre disséqué par le narrateur. Souvenons-nous : Germinie suicidaire cherchait dans la mort le moyen de se « guérir de la vie », et Gervaise « aurait voulu tâter la mort, voir comment c'était bâti. » Eh bien! elles en auront tâté, du trépas. Tant et si bien que l'une et l'autre à terme prennent l'allure de *mortes-vivantes*, deviennent de véritables créatures d'épouvante, suscitent la « vague solennité des choses surnaturelles » (GL 190), pour le moins déconcertantes à l'aune de la conception ordinaire qu'on peut se faire du réalisme et du naturalisme¹⁶⁰.

Voici Germinie avec « une mine de déterrée » (GL 232) au surlendemain de cette fameuse nuit passée dehors, mais la transformation remonte beaucoup plus loin : déjà durant l'épisode de somnambulisme, où jaillissait « cette parole du sommeil, involontaire, échappée, palpitante, suspendue, pareille à une âme sans corps qui errerait sur une bouche morte », la narration goncourtienne décrivait l'héroïne vivante mais endormie sous les traits d'un cadavre animé d'« un souffle d'au-delà de la vie » (GL 190); en fait, l'« être affaibli, ébranlé » de Germinie paraît « encore mal renoué à la vie » et « à peine rattaché à la croyance de vivre » (GL 174) dès le jour où, enceinte, elle a vidé une bouteille d'eau-de-vie et fait une fausse couche :

Elle se sentait glisser à la mort, y entrer, y descendre avec une lenteur molle. Enfin, s'arrachant un dernier effort, elle se traîna jusqu'à la porte de l'escalier [...]. Et elle aurait fini d'y mourir, si Adèle, dans la matinée, en passant, inquiète d'entendre un gémissement, n'avait été chercher un serrurier pour ouvrir la porte, et une sage-femme pour délivrer la mourante. (GL 173.)

La sage-femme a-t-elle mis au monde une Germinie morte-vivante? Tout porte à le croire, car depuis ce jour Mlle de Varandeuil se prend régulièrement à se demander « si on ne lui avait pas changé sa bonne ».(GL 185).

¹⁶⁰ Cette dimension de l'écriture goncourtienne persistera et même s'accentuera dans les romans signés par le seul Edmond, endeuillé suite à la mort de Jules. « Le deuil donne une atmosphère crépusculaire à ces romans peuplés d'un personnel de morts vivants, de figures fantomatiques », constate Pierre-Jean Dufief dans un article récent. Pierre-Jean Dufief, « Les romans d'Edmond ou l'écriture du deuil », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt : Les romans d'Edmond*, no 16 (2009), p. 19.

Voici Gervaise douloureusement réduite à mendier sa subsistance dans la rue, elle avance en automate, à bout de forces, de ressources, insensible, un vrai zombie :

Gervaise allait toujours, gambillant, remontant et redescendant avec la seule pensée de marcher sans cesse. Des somnolences la prenaient, elle s'endormait, bercée par sa jambe; puis, elle regardait en sursaut autour d'elle, et elle s'apercevait qu'elle avait fait cent pas sans connaissance, comme morte. Ses pieds à dormir debout s'élargissaient dans ses savates trouées. Elle ne se sentait plus, tant elle était lasse et vide. [...] Et la seule sensation qui persistait en elle, au milieu de l'anéantissement de son être, était celle d'un froid de chien, d'un froid aigu et mortel comme jamais elle n'en avait éprouvé. Bien sûr, les morts n'ont pas si froid dans la terre. (*L'A 773.*)

À ce stade, il y a longtemps que Gervaise est « drôle et effrayante » (*L'A 772*) et qu'elle sait faire « siffl[er] son verre de rogome [*sic*] sur le comptoir, pren[ant] des airs de drame, se jet[ant] ça dans le plomb en souhaitant que ça la fit crever. » (*L'A 736.*) D'emblée, l'abus d'alcool transforme l'individu en mort-vivant, Maman Coupeau ne dit-elle pas de son fils qu'il est « rentr[é] ivre-mort » un soir (*L'A 634*)? La nature du dégoût qui prend Gervaise à l'approche de son mari ne fait que confirmer la véracité de l'expression : « L'idée seule que la peau de ce goujat toucherait sa peau, lui causait une répugnance, comme si on lui avait demandé de s'allonger à côté d'un mort, abîmé par une vilaine maladie. » (*L'A 631.*)

Toutes deux, à force de contrariétés, soumises à des sommes formidables d'irritations physiques autant que psychiques, finissent donc par ne plus rien ressentir, déconnectées d'elles-mêmes par la douleur omniprésente et par l'alcool. Chez Germinie, cela se produit brutalement, à l'occasion d'une expérience de mort imminente; chez Gervaise, la dépossession de soi est plus insidieuse et s'inscrit dans la continuité. En cela ces romans sont résolument fidèles à l'esthétique privilégiée par leurs auteurs respectifs : discontinuité du réel, points de vue changeants, découpage de la trame narrative et des chapitres en brefs tableaux isolés chez les Goncourt; chez Zola, progression de l'action par accumulation continue de détails, scansion du réel par reprises et variations qui montrent le chemin parcouru. Certes, l'insensibilité qui gagne les héroïnes de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir* ne doit rien à ce

« stoïcisme mâle, hautain », à cette « sereine philosophie » que les Goncourt se flattent de posséder et qu'ils prêtent à leur double, Mlle de Varandeuil, laquelle significativement conserve « la parole franche, la langue des vieilles femmes du dix-huitième siècle, [...] passant par-dessus la pudeur des mots et hardie à appeler les choses par leur nom cru. » (GL 81-82). La distinction importe, car, une fois de plus, elle fait intervenir l'idée de *volonté*. L'attitude stoïque suppose une domination de la douleur par le seul effet de la volonté personnelle, l'engourdissement volontaire de ses sens par ordre impérieux du moi, tandis que Gervaise et Germinie s'endurcissent au mal malgré elles, au fil des douleurs, dans le cumul ahurissant des souffrances.

Conclusion : les marges du suicide et de la littérature

Victimes expiatoires, Germinie et Gervaise jouent un rôle social prépondérant et passionnant qui fait de leurs histoires de grands romans. Quoique d'après la théorie d'Émile Durkheim elles passent pour s'être suicidées, et malgré le fait qu'elles éprouvent de façon récurrente un puissant penchant pour la mort, il n'y a aucun doute : les morts des héroïnes de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir* ne peuvent être considérées des suicides. En fait, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'elles se situent tout juste en périphérie, tout juste à la limite du suicide, de part et d'autre du concept révisé par Maurice Halbwachs. Nous avons vu que la narration naturaliste les montre au moins partiellement responsables de leur malheur; il est clair que chacune refuse les avances d'un prétendant qui promet la sérénité, un bonheur modeste mais tangible (Gautruche et Goujet). De ce point de vue, Germinie et Gervaise frappent pour ainsi dire à la porte de la mort volontaire. Reste que leur trépas est tout au plus simili-volontaire, par la pluralité formidable des déterminants y conduisant. Cela situe leur mort au seuil du suicide, à peine en-deçà de la volonté; mais elles approchent du suicide aussi par l'autre côté, celui du sacrifice, dans la mesure où leur mort non seulement est acceptée socialement, elle est en quelque sorte espérée par le groupe, toutes deux étant les souffre-douleur de leur entourage.

Remarquons que les cas de Germinie et de Gervaise paraissent passablement plus faciles à classer si, au contraire de Durkheim, qui parle d'un acte « accompli par la victime », on formule la définition du suicide à la voix active. De toute évidence, il paraît abusif d'affirmer que Germinie ou Gervaise se tuent, malgré leurs penchants suicidaires. Demander si la personne (ou le personnage) s'est enlevé la vie ou non déplace, ne serait-ce que légèrement, le point de contact entre le milieu et l'individu, et redéfinit leur rapport de force, car cela place l'arme du crime dans la main du principal intéressé, diminuant d'autant le potentiel d'action que peuvent avoir sur lui les facteurs extrinsèques, et notamment la société. On comprend pourquoi le sociologue a préféré adopter une tournure passive. Il s'agissait pour lui de déloger la mort volontaire du socle du moi individuel pour la placer sur une base sociale.

En outre, si Halbwachs a le souci de distinguer la mort volontaire qui serait demandée, attendue, espérée par le social ou exigée par la sociabilité, de celle que la société condamne ou déplore, l'histoire secondaire de Lalie au sein de *L'Assommoir* a pour vertu d'illustrer d'avance la défaillance des grandes vertus traditionnelles sur lesquelles il allait fonder cette distinction, cinquante ans plus tard. Ce sont les mêmes que le romantisme avait promues dans le prolongement du christianisme. Or, ce qui ressort de la confrontation des deux cas fictifs que constituent Germinie et Gervaise, c'est le rapprochement inattendu entre la folie et le sacrifice, deux notions qui se démarquent de la volonté personnelle de l'individu en situant son vouloir hors de lui, dans quelque maladie de l'âme individuelle ou de l'âme collective. Qu'elle soit psychique ou sociale, l'aliénation par laquelle se signale le pourtour de la mort volontaire prend alors le sens d'un déterminisme accablant qui conduit l'individu droit à un terme inéluctable : ces romans naturalistes l'illustrent bien.

N'y aurait-il, alors, de liberté personnelle que dans le suicide? C'est en tout cas l'avis défendu avec exaltation par le nihiliste Kirilov devant Piotr Stépanovitch,

dans *Les Démons (Les Possédés)* de Fédor Dostoïevski, paru en 1871-73 (la première traduction française, par Victor Derély, se fit attendre jusqu'en 1886) :

- Si Dieu est, toute la volonté lui appartient et en dehors de sa volonté je ne puis rien. S'il n'est pas, toute la volonté m'appartient, et je dois proclamer ma propre volonté.
- Votre propre volonté? Et pourquoi devez-vous la proclamer?
- Parce que c'est à moi maintenant qu'appartient toute la volonté. Est-il possible qu'il n'y ait personne sur toute la planète qui, après avoir tué Dieu et croyant en sa propre volonté, ose proclamer cette volonté sous sa forme suprême? C'est comme si un pauvre ayant hérité avait peur et n'osait s'approcher du sac, se considérant trop faible pour s'en emparer. Je veux proclamer ma propre volonté. Même si je dois être le seul, je le ferai.
- C'est ça, faites-le!
- Je dois me brûler la cervelle, parce que la manifestation suprême de ma volonté, c'est le suicide.
- Mais vous n'êtes pas le seul. Bien des gens se sont suicidés avant vous.
- Pour des raisons quelconques. Mais sans aucune raison, uniquement pour proclamer sa volonté, je suis le seul¹⁶¹.

Cependant, nul besoin d'aller si loin pour affirmer sa volonté, même lorsqu'on est un personnage de roman : Germinie et Gervaise, bien qu'avec parcimonie, timidement et de façon défailante, en offrent assez d'exemples. Nous en avons mentionné quelques-uns.

Les Goncourt en 1864 avaient pleine conscience de publier quelque chose d'inusité en littérature; à la bizarrerie du cas qu'ils présentaient s'ajoutait l'ambition, décelable quoique discrète, de placer l'œuvre sous l'autorité littéraire d'un classicisme (racinien, on l'a vu) à refondre¹⁶². Leur préface en fait foi :

Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble. Il nous est venu la curiosité de savoir si cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie, était définitivement morte; si, dans un pays sans caste et sans aristocratie légale, les misères des petits et des pauvres parleraient à l'intérêt, à l'émotion, à la

¹⁶¹ Fédor Dostoïevski, *Les Démons*, d'abord paru en 1871-73, traduit par Victor Derély sous le titre *Les Possédés* en 1886, repris dans *Les Démons, Carnets des Démons* et *Les Pauvres Gens*, introduction par Pierre Pascal, traduction et notes par Boris de Schloezer et Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 646-647.

¹⁶² Commentant la ruine de la famille de Varandeuil décrite au chapitre II de *Germinie Lacerteux*, Thorel écrit : « l'heure du classicisme a passé, telle est la leçon de cette faillite. » Sylvie Thorel, « Triomphe de Méduse : une lecture de *Germinie Lacerteux* », *loc. cit.*, p. 225.

pitie, aussi haut que les misères des grands et des riches; si, en ce mot, les larmes qu'on pleure en bas pourraient faire pleurer comme celles qu'on pleure en haut. (GL 56.)

Zola dans ses « Notes générales sur la nature de l'œuvre » de 1868-69, où il consigne ses observations préparatoires pour la rédaction de son cycle romanesque en gestation, revenait sur la singularité du cas de Germinie. Il regrettait de ne pouvoir « faire général » comme le prescrivait Hippolyte Taine, mais il s'en accommodait à l'idée de faire moderne :

Il y a deux genres de personnages *Emma* et *Germinie*, la créature vraie observée par Flaubert, et la créature grandie créée par les de Goncourt. Dans l'une l'analyse est faite à froid, le type se généralise. Dans l'autre, il semble que les auteurs aient torturé la vérité, le type devient exceptionnel. Ma *Thérèse* et ma *Madeleine* sont exceptionnelles. Dans les études que je veux faire, je ne puis guère sortir de l'exception; ces créations particulières sont d'ailleurs plus d'un artiste, ce mot étant pris dans le sens moderne. Il semble aussi qu'en sortant du général, l'œuvre devient supérieure (*Julien Sorel*); il y a création d'homme, effort d'artiste; l'œuvre gagne en intérêt humain, ce qu'elle perd en réalité courante. Il faudrait donc faire exceptionnel comme Stendhal, éviter les trop grandes monstruosité, mais prendre des cas particuliers de cerveau et de chair. Quand Taine conseille de faire général et qu'il approuve Flaubert de faire général, il est l'homme de sa théorie des milieux; d'ailleurs il a dit de Stendhal qu'il était « un homme supérieur » et Stendhal a pourtant créé des êtres exceptionnels, résumant une époque ou un pays, si l'on veut, mais à coup sûr hors de la foule¹⁶³.

L'analyse de Danielle Thaler concorde avec les impressions de Zola au sujet des Goncourt : « dans les romans de la veine populaire, ce n'est pas vraiment le peuple qui a accès au roman mais un individu qui en est issu¹⁶⁴ », remarque-t-elle. Thaler parle même d'une « ambiguïté de l'engagement goncourtien » envers ce peuple auquel les frères ont voulu accorder l'honneur d'entrer dans la littérature; elle ajoute :

Encore faut-il préciser que cet individu est une femme dont nous sera contée la destinée tragique, une héroïne dotée d'une sensibilité supérieure, d'aspirations personnelles et de données physiologiques qui font d'elle une exception. [...] Là est la contradiction : faire entrer le peuple dans la littérature mais en s'attachant au drame d'une marginale¹⁶⁵.

Tout ce tiraillement entre le pourtour et le centre du réel constitue un problème essentiel et insoluble de l'écriture naturaliste, car l'objectif éminemment positiviste

¹⁶³ Émile Zola, « Notes générales sur la nature de l'œuvre », dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. V, p. 1743-1744.

¹⁶⁴ Danielle Thaler, « Deux frères en quête de peuple », loc. cit., p. 103.

¹⁶⁵ Ibid.

de révéler au public une vérité d'ordre général mais généralement méconnue, au moyen de la vulgarisation et de l'instrumentalisation de savoirs spécialisés qui concernent les profondeurs voilées et passionnantes de l'humanité (crime, sexe, misère, folie, etc.), ne peut se réaliser qu'en convoquant des excentricités qui plus souvent qu'autrement relèvent de la maladie, laquelle par définition se situe en marge de la « norme » représentée par la santé. « Les romanciers naturalistes décrivent les marges, les lieux où se rencontrent deux mondes. Cet intérêt pour les confins n'est pas dissociable de la fascination qu'exerce la maladie¹⁶⁶ », commente Cabanès.

Zola, pourtant, une dizaine d'années après avoir mis en chantier *Les Rougon-Macquart*, était revenu sur le problème, cette fois publiquement, dans *Le Voltaire*, et non plus seulement pour lui-même dans ses carnets. C'était en 1878, à l'apogée de sa gloire, il venait d'obtenir un succès sans précédent avec *L'Assommoir*, et sa défense *a posteriori* du roman naturaliste contre les attaques d'immoralité passa par une théorisation du courant, dans laquelle il prétendait être toujours resté centré sur le cas le plus général, le plus commun, n'avoir inventé qu'« un bout de drame, la première histoire venue, et que la vie quotidienne lui fournit toujours¹⁶⁷ », par opposition aux affabulations imaginaires du romantisme. Le but premier consistait à recentrer le débat sur la documentation des écrivains naturalistes, faisant foi d'objectivité :

Alexandre Dumas, Eugène Sue avaient de l'imagination. Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo a imaginé des personnages et une fable du plus vif intérêt; dans *Mauprat*, George Sand a su passionner toute une génération par les amours imaginaires de ses héros. Mais personne ne s'est avisé d'accorder de l'imagination à Balzac et à Stendhal. On a parlé de leurs facultés puissantes d'observation et d'analyse; ils sont grands parce qu'ils ont peint leur époque, et non parce qu'ils ont inventé des contes. [...] Voyez nos grands romanciers contemporains, Gustave Flaubert, Edmond et Jules de Goncourt, Alphonse Daudet : leur talent ne vient pas de ce qu'ils imaginent, mais de ce qu'ils rendent la nature avec intensité.

[...] L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique. Faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de vie humaine, tout le roman naturaliste est là¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 786.

¹⁶⁷ Émile Zola, « Le sens du réel », d'abord paru dans *Le Voltaire* du 20 août 1878, recueilli dans *Le Roman expérimental*, 1880, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 1285.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 1285-1286.

La postérité a surtout retenu ce genre d'affirmations fracassantes, recueillies pour la plupart dans *Le Roman expérimental* qu'il publia en 1880.

Quoi qu'il en soit, et malgré le parti pris plusieurs fois revendiqué par Zola et par ses disciples de s'intéresser aux figures les plus communes et ordinaires, afin de *faire plus vrai*, force est de constater que le roman naturaliste raconte plus souvent qu'autrement la vie quotidienne et banale de personnages hors du commun – qu'on songe seulement à la puissante inclination qu'avait Zola pour les individus qu'il considérait lui-même hors catégorie, car issus du « monde à part », qui, s'ajoutant aux « quatre mondes » formés par le « Peuple », les « Commerçants », la « Bourgeoisie » et le « Grand Monde », regroupe diverses figures sociales dignes du plus haut intérêt : la « putain », le « meurtrier », le « prêtre (*religion*) » et « l'artiste (*art*)¹⁶⁹ ». Les travaux de Colette Becker démontrent effectivement qu'il faut voir en Zola « un explorateur de l'entre-deux, un écrivain des marges – marges sociales, le faubourg, le peuple –, marges de ce qu'on appelle, sur le plan physiologique, le normal ou encore le sain, un décrypteur de ces zones intermédiaires, jusqu'alors délaissées par la littérature¹⁷⁰ ». Une telle posture d'écrivain comporte des conséquences poétiques capitales, que rappelle Becker :

Cette double exploration, qui a choqué, est à l'origine et au centre des *Rougon-Macquart*, dont elle constitue une des grandes innovations. Elle brouille, en effet, les frontières traditionnellement fixées à la littérature, l'idée qu'on se faisait du roman. Elle repose, en particulier, sur la conviction que la maladie, les états pathologiques, les marges révèlent mieux les failles de l'homme et de la société, en mettant au jour leur partie cachée et problématique¹⁷¹.

L'enchevêtrement des catégories et délimitations du suicide auquel nous livre le destin malheureux des héroïnes que nous avons examinées ici s'explique : il procède d'un brouillage des frontières de la littérature accompli par le roman naturaliste. Il procède aussi, nécessairement dirions-nous, de la représentation de ces frontières, au

¹⁶⁹ Émile Zola, « Documents et plans préparatoires des *Rougon-Macquart* », dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. V, 1734-1735.

¹⁷⁰ Colette Becker, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *loc. cit.*, p. 11.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 11-12.

moyen de personnages y logeant et se définissant comme frontaliers. Germinie en est un, Gervaise aussi¹⁷².

Pour récapituler, si le roman des frères Goncourt témoigne éloquemment de la tendance qu'a la littérature, en particulier naturaliste, à présenter des cas marginaux en dépit de sa prétention de généralité et à bouleverser les catégories usuelles par la superposition des attributs (moyen probant de générer de l'intérêt pour le lecteur), l'exemple de Germinie, qui cumule les quatre comportements limitrophes recensés par Durkheim, interroge les frontières du suicide. Le problème peut s'énoncer comme suit : il appert, à la lecture de *Germinie Lacerteux*, que l'héroïne tombe à la fois victime d'elle-même et d'une malchance extraordinaire. Aussi nous a-t-il fallu analyser dans le détail le texte des Goncourt pour rendre pleinement compte de cette dualité apparemment inclassable. Le roman de Zola a exigé de nous les mêmes soins, parce que la mort de Gervaise résulte de mille et un gestes, dont certains ont été délibérés et d'autres, machinaux. Semblable en cela à l'écriture goncourtienne, l'esthétique zolienne procède à une stratification cumulative des signes, qui s'offrent à un déchiffrement en quelque sorte archéologique. Or, le cumul admet la contradiction. Les héroïnes de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir* en sont la preuve morte-vivante. Aussi, joue pour beaucoup dans notre difficulté de classer leurs comportements néfastes le fait que leur défaut principal ait double valence. Il se rapporte tant à l'esprit (et par là paraît répréhensible) qu'au corps (et alors devient navrante fatalité) : la *paresse* , « ce trait si ambigu, qui peut être lu comme un défaut purement moral ou bien rattaché au corps par un tempérament¹⁷³ », note Paolo

¹⁷² Véronique Cnockaert se charge de nous rappeler le rôle que joue l'hérédité dans la marginalité de Gervaise : « Sa détermination ne viendra pas à bout de sa nature profondément marginale : la marge peut aussi être identitaire. Saisie par cette force centrifuge, la lingère finira au fond de l'entonnoir social. C'est que Gervaise a de qui tenir. Dans ses veines coule le sang de l'aïeule tante Dide. Comme le rappelle Colette Becker, la transgression est, pour cette figure emblématique entre toutes de la marge, un choix délibéré, alors qu'elle s'impose à Gervaise comme une fatalité. » Véronique Cnockaert, « Présentation », *loc. cit.*, p. 9. (Cnockaert renvoie à l'article de Becker, « Zola, un déchiffreur de l'entre-deux », *loc. cit.*, p. 14-15.)

¹⁷³ Paolo Tortonese, « Élisabeth et libre arbitre », *loc. cit.*, p. 89.

Tortonese, caractérise Gervaise et n'a d'égal, de ce point de vue, que la *frénésie* qui marque Germinie du même sceau d'ambiguïté indélébile.

L'hystérique et l'abrutie ont chacune quelque chose de monstrueux; mais l'une comme l'autre, si effroyables soient-elles, illustrent l'impuissance de la femme du peuple et la difficulté de sa position : il lui est possible de gagner honnêtement son pain et de vivre heureuse; seulement, c'est une ascension si ardue, la femme est si démunie, il y a tant d'obstacles... elle est en lutte constante contre soi, contre son entourage et contre son environnement. Et l'équilibre est précaire, à un point tel qu'elle menace à toute heure de dégringoler. Un rien suffit à la détourner du droit chemin, à la faire tomber. Elle est au bord du gouffre, certes, mais de là à en faire une suicidée, il y a un pas qu'elle ne franchit pas, même si elle manque d'équilibre, même si elle boite.

CHAPITRE III
LA NATURALISATION DU SUICIDE :
MYSTÈRES DE THÉRÈSE ET LAURENT

Le suicide offre tous les caractères
des aliénations mentales dont il
n'est réellement qu'un symptôme¹.

ÉTIENNE ESQUIROL

Misérable destin que celui de l'héroïne éponyme de *Thérèse Raquin*, premier roman naturaliste d'Émile Zola². Orpheline, Thérèse a été adoptée, élevée, puis mariée par madame Raquin, sa tante. Celle-ci, perpétuellement inquiète de la santé chancelante de son fils, résout de le marier à sa nièce, afin de le laisser entre bonnes mains lorsqu'elle ne pourra plus le soigner. Est donc décidé d'avance, et très tôt, le sort de Thérèse; l'horizon des possibles s'offrant à elle, souvent si large en bas âge, s'en trouve radicalement rétréci. « Ce mariage était un dénouement prévu, arrêté³ », précise le narrateur dès le deuxième de trente-deux chapitres. S'énonce ainsi d'entrée de jeu le mode sur lequel se déroulera le drame à venir : la jeune femme sera amenée au terme de son existence sans qu'elle ait le bénéfice d'effectuer librement ses choix, la chance de prendre une décision, l'occasion d'exercer sa volonté.

¹ Étienne Esquirol, *Des maladies mentales : Considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, op. cit., t. I, p. 639.

² « Aboutissement des réflexions poursuivies depuis 1864, écrit Colette Becker, le roman constitue la première application de son projet théorique. Avec *Les Mystères de Marseille*, il s'est déjà éloigné de l'idéalisme des premières œuvres. Avec *Thérèse Raquin*, il va plus loin. » Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola : Du poète romantique au romancier naturaliste, 1840-1867*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, p. 326. Si on détecte aisément l'écriture expérimentale dans ce roman écrit à peine quelques mois avant d'entamer le projet des *Rougon-Macquart*, elle était remarquablement absente des fictions antérieures de Zola. « *Thérèse Raquin* est un roman de jeunesse. C'est aussi le premier grand roman de Zola. On y décèle ce qui, désormais, sera sa manière bien particulière », écrit Becker, c'est-à-dire « cette étude du travail souterrain des corps et des passions, des rapports entre les êtres, de leurs angoisses et de leurs peurs. » *Ibid.*, p. 362, 364.

³ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, d'abord paru sous le titre *Un mariage d'amour* d'août à octobre 1867 dans *L'Artiste*, recueilli avec son titre définitif en 1867, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 531. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Thérèse Raquin* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle TR suivi du numéro de la page correspondante.

On dira donc que Thérèse n'est pour rien dans ses malheurs, qu'ils sont dans l'ordre des choses. Elle a seulement subi les influences néfastes qui l'ont poussée jusqu'à devenir complice, et à plus forte raison instigatrice, de l'assassinat de son mari⁴. La pauvre Thérèse n'a jamais eu son mot à dire – un exemple probant est donné quand les Raquin décident de quitter la campagne de Vernon pour Paris :

Thérèse ne fut pas consultée; elle avait toujours montré une telle obéissance passive que sa tante et son mari ne prenaient plus la peine de lui demander son opinion. Elle allait où ils allaient, elle faisait ce qu'ils faisaient, sans une plainte, sans un reproche, sans même paraître savoir qu'elle changeait de place. (TR 533.)

Voilà un trait capital du personnage : il se laisse pousser là où les gens, les choses, les forces extérieures à sa volonté et ses instincts le poussent. Ainsi, quand des désirs charnels l'emportent dans l'adultère, Thérèse se soumet à eux « sans ménagement, allant droit où la poussait sa passion. » (TR 548.) Cela fait de la jeune femme un être qui ne s'appartient pas : « On m'a dit, confie Thérèse à son amant, que ma mère était fille d'un chef de tribu, en Afrique; j'ai souvent songé à elle, j'ai compris que je lui appartenais par le sang et les instincts » (TR 549). Elle appartient au milieu qui l'a accueilli (et façonnée) comme à celui, plus lointain, d'où elle vient (et d'où émanent ses pulsions irrépressibles).

N'étant pas autorisée à disposer de son existence comme elle l'entend, Thérèse ne peut faire autrement que jouer le rôle qui lui a été assigné : agir en garde-malade pour son cousin et futur époux, Camille. « Les enfants savaient depuis longtemps qu'ils devaient s'épouser un jour. Ils avaient grandi dans cette pensée qui leur était devenue ainsi familière et naturelle. On parlait de cette union, dans la

⁴ Les circonstances atténuantes ne manquent pas à ce crime. Mentionnons-en quelques-unes : d'abord, on l'a couvée comme on couvait son cousin Camille, faible et maladif, tandis qu'elle jouissait au contraire « d'une santé de fer » (TR 529), si bien que l'environnement douillet dans lequel elle a poussé l'a ankylosée; puis, l'empêchant de se dégourdir au soleil, on s'est trouvé à faire bien peu de cas de son hérédité africaine et de son tempérament nerveux; pire, on l'a élevée à l'école du mensonge – il est question de « l'hypocrisie savante que lui avait donnée son éducation » (TR 553); en plus, on l'a mal mariée à un cousin qui était pour elle un frère (une union contre nature); enfin, on l'a « enterrée toute vive dans cette ignoble boutique » (TR 549) du passage de Pont-Neuf – de quoi se rebeller contre l'autorité en place et trouver le moyen de la blesser irrémédiablement.

famille, comme d'une chose nécessaire, fatale » (TR 531); or, le « dénouement » annoncé si tôt a lieu à peine quelques lignes plus loin. Le reste du roman s'écoule dans la description des conséquences de cette union malheureuse, et peut, en un sens, se lire comme le long épilogue d'une conclusion précoce.

Les événements sont narrés chronologiquement, et s'enchaînent les uns aux autres. Aussi, les divers crimes que nous rencontrerons au fil de la lecture paraissent chaque fois tout naturels, vu les situations données et l'escalade (par degrés) des tensions. L'adultère résulte ainsi de l'incompatibilité tempéramentale entre les époux, explique Zola, dans une préface signée le 15 avril 1868 pour la deuxième édition du roman : Thérèse, « une femme inassouvie », trompe Camille avec un ami à lui, Laurent, « un homme puissant », le premier qu'elle rencontre (TR 520). L'accord physiologique hors du commun qu'occasionnent ces amours adultérines – il faut presque parler d'une symbiose parfaite entre les deux amants – pousse ensuite ceux-ci à rêver d'une union légitime qui leur permettrait de s'aimer librement. Et, ceci menant à cela, surgit l'idée d'éliminer la personne qui fait obstacle à leur union. L'assassinat s'impose : Laurent profite d'une partie de canotage pour renverser Camille par-dessus bord sous le regard complice de Thérèse, et ainsi de suite. Or, le tout dernier de ces « dénouements » est le double suicide des deux meurtriers. Il survient à l'ultime page du livre et est lié à un terrible sentiment de culpabilité qui, des suites de l'homicide, s'est développé de façon parallèle et extraordinaire chez l'un et l'autre des héros, les poussant à une démence insoutenable et au bout du compte autolytique. C'est dire que, contrairement à son modèle Germinie Lacerteux, l'héroïne éponyme de la première pathographie de Zola finit par se suicider. Autre point de contraste entre ces deux œuvres parues à deux ans d'intervalle, la mort volontaire que se donnent Thérèse et Laurent, ces « prisonniers du passage⁵ », comme les appelle à très juste titre Sophie Ménard, parce qu'ils sont victimes d'eux-mêmes et

⁵ Sophie Ménard, « Les fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme : Enquête*, no 149 (3^e quart 2010), p. 98. Ménard s'inspire d'une remarque de Michel Foucault concernant la liminalité essentielle des fous, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 22.

de leur propre vilenie (nul Jupillon n'intervient ici), met un terme à deux existences essentiellement isolées des cruels engrenages de la société et se lit avant tout comme deux occurrences de « folie suicide », suivant l'appellation proposée par Alexandre Brierre de Boismont dans son ouvrage de 1856. En effet, la conjugaison dans *Thérèse Raquin* d'une patiente description des diverses phases de la maladie mentale gagnant les assassins à un déterminisme psychophysique qui régit l'existence de ceux-ci, paraît, à première vue, donner à lire l'histoire très simple de deux fous furieux, inconscients, dont le dernier degré du délire consiste à retourner contre soi les pulsions homicides qu'ils ont assouvies au dépens de Camille. « L'impulsion au suicide peut être le phénomène prédominant du délire⁶ », atteste Brierre de Boismont. Attention! protesteront d'aucuns, n'est-ce pas plutôt l'histoire de deux fous qui, voyant « [l]eurs rêves brûlants abouti[r] à une étrange réalité » (TR 606), optent pour le trépas dans un moment de grande lucidité? Le suicidologue attestait également ce genre d'éventualité : « Plusieurs aliénés se tuent dans les intervalles lucides par désespoir de leur maladie⁷. » Rien n'est sûr en ce qui concerne *Thérèse Raquin*, comme nous le verrons, car la mort que se donnent les deux héros est apte à illustrer la profonde réversibilité qui marque tout suicide en regard des déterminants pouvant y conduire. Le texte zolien nous force à douter, tout comme nous avons dû le faire à la lecture de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir*, du caractère absolu de la fatalité pesant sur les destinées des personnages principaux du récit car, outre qu'il semble promettre un apaisement tangible, le double suicide final procède à l'évidence d'une volonté de mourir propre pouvant sous cet angle prendre le sens d'une ressaisie désespérée du sort par les héros.

Notre attention s'arrête donc encore une fois sur l'indécidabilité inhérente à toute mort volontaire. À la différence de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir*, toutefois, *Thérèse Raquin* est une œuvre qui, à nos yeux, suscite moins l'examen des

⁶ Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, op. cit., p. 151.

⁷ *Ibid.*, p. 154.

contraintes sociales opprimant les protagonistes que celui de l'inscription en régime réaliste d'un problème métaphysique hérité de la tragédie classique et revitalisé, voire exalté, par le romantisme. Puisque l'idée selon laquelle « le sacrifice de soi – dont le suicide fut durant quelques décennies la forme symbolique la plus extrême – devien[t] le principe de valorisation et d'élection du héros⁸ » est propre à la littérature romantique, comme l'a bien démontré Pierre Popovic, on ne s'étonnera pas que les romanciers naturalistes, Émile Zola en tête, voulant rompre avec un mythe qui devait leur paraître de plus en plus mièvre et éculé, aient cherché à présenter leurs suicidés plus posément, amenuisant la charge émotive du thème et renversant l'exemplarité souvent rattachée au suicidaire. Car, dans ce qui est son premier roman expérimental, Zola affiche une volonté pour le moins lisible de démystifier des réalités sombres et insolites que la littérature de son siècle avait réifiées. Il faut dire d'entrée de jeu que le suicide est loin d'être l'unique thème énigmatique, éminemment littéraire et notoirement romantique abordé dans l'œuvre; fantômes, stigmates, possessions et autres épouvantes abondent. Preuve qu'il avait conscience de cette dimension de son roman et qu'elle était voulue, Zola, dans la lettre datée du 13 septembre 1867 qu'il adressa à Albert Lacroix, son éditeur, pour le convaincre de publier *Thérèse Raquin*, concluait par cette phrase : « L'œuvre est très dramatique, très poignante, et je compte sur un succès d'horreur⁹. » Horribles en effet sont les tourments que subissent les héros aux mains des mystères les accablant. Si tous font l'épreuve de la naturalisation positiviste à laquelle Zola soumet l'intégrale du réel dans son roman, le romancier accorde au suicide le privilège de clore le récit et de constituer le problème principal, le crime le mieux circonstancié, bref le motif littéraire le mieux « naturalisé » à sa fiction. Aussi examinons-nous coup sur coup trois grandes techniques narratives employées par l'auteur pour naturaliser les mystères dans *Thérèse Raquin*, ce qui nous mène à étudier l'épistémologie et l'idéologie sous-jacentes à l'œuvre. Car, quoi qu'en dise la sourcilleuse critique littéraire de l'époque,

⁸ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 114.

⁹ Émile Zola, lettre à Albert Lacroix du 13 septembre 1867, *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 523.

le rôle dévolu à l'art, dans la conception positiviste du monde qui régit ce premier roman naturaliste d'Émile Zola, fonde la structure herméneutique du récit, en établissant la « moralité » et oriente profondément la lecture qu'on peut faire du suicide final.

La première technique à passer sous notre loupe emploie la science comme savoir d'autorité. On sait par exemple que « le fantôme, dans la littérature de ce siècle positiviste, n'est plus métaphysique, mais biologique¹⁰ », comme l'écrit Ménard, s'inspirant des travaux de Françoise Gaillard, qui écrit : « Hamlet, peut-être parce qu'il vivait à un âge où les fantômes n'avaient pas peur de se montrer, au lieu de se cacher surnoisement dans les gènes, était préoccupé par des questions d'ordre existentiel [...]. L'angoisse s'est déplacée vers le biologique. Affaire d'époque¹¹. » La deuxième technique constitue le complément de la première; elle joue le jeu dialectique du réalisme à l'encontre du fantastique, entrelace les perspectives, mobilise le style indirect libre et stratifie les savoirs en fonction de leur degré de véracité. La troisième procède de minutie, de rythme et de symétrie auprès du double mystère à la fois physique et psychique qui hante les protagonistes de l'œuvre. Ces procédés inscrivent le texte en contexte positiviste, au sein duquel le suicide pose le problème particulier du déterminisme. Au bout du compte, l'ensemble de ces dispositifs narratifs donne la « folie suicide » à lire non seulement comme la réponse systémique de la « folie homicide » qui a emporté la vie de Camille, mais aussi comme l'un des mécanismes nécessaires – et pourtant problématiques – de l'évolution humaine vers son perfectionnement positif. C'est dire que l'étude des techniques de naturalisation des mystères à laquelle nous procédons dans ce chapitre ne s'éloignera pas de l'investigation de la mort volontaire nécessaire, malgré l'apparence de détours; scrutant diverses énigmes littéraires à première vue secondaires ou isolées du nœud central qu'est le suicide dans *Thérèse Raquin*, nous

¹⁰ Sophie Ménard, *loc. cit.*, p. 98-99.

¹¹ Françoise Gaillard, « La peur des revenants », dans Gérard Danou (dir.), *Littérature et médecine : Ou les pouvoirs du récit*, Paris, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2001, p. 91.

resterons en fait au plus près du problème qui nous intéresse, élucidant un à un les mécanismes narratifs qui président à sa « naturalisation », c'est-à-dire à sa mise en texte naturaliste par Zola.

Un enfer, un hermaphrodite et une coïncidence extraordinaires à lisser

L'imbrication des actions dans *Thérèse Raquin* semble parfaite. Et l'avancée, implacable. « L'œuvre prend la forme d'une démonstration solidement articulée. Zola multiplie les indices qui amorcent les développements ultérieurs et en permettent l'explication¹² », commente Colette Becker. Pour parvenir à cet effet, l'auteur a entre autres fréquemment recours au verbe *devoir*, lequel, comme l'a remarqué Maria Watroba, lui sert de « prolepse narrative¹³ », c'est-à-dire d'annonce prospective. De fait, Zola dissémine tout un appareil de signes avant-coureurs qui indiquent quel sera le prochain « dénouement » à se produire, c'est-à-dire le prochain jalon du récit. Il maintient l'intérêt du lecteur en l'invitant à deviner si le présage dénoté se produira réellement, et si oui, comment. Quand le lecteur est mis devant une histoire qui se formule sur le mode du *ce qui devait arriver arriva*, il veut malgré tout savoir de quelle façon. Car la fiction, même réaliste, demeure toujours susceptible de déjouer les attentes qu'elle construit. Tout indique que les assassins de Camille, ayant réussi le crime parfait, pourront, une fois mariés, s'adonner sans retenue à leur désir mutuel; leur nuit de noces, pourtant, est une catastrophe :

Ils se mirent à chercher désespérément en eux un peu de cette passion qui les brûlait jadis. Il leur semblait que leur peau était vide de muscles, vide de nerfs. Leur embarras, leur inquiétude croissaient; ils avaient une mauvaise honte de rester ainsi muets et mornes en face l'un de l'autre. Ils auraient voulu avoir la force de s'étreindre et de se briser, afin de ne point passer à leurs propres yeux pour des imbéciles. Hé quoi! ils s'appartenaient, ils avaient tué un homme et joué une atroce comédie pour pouvoir se vautrer avec impudence dans un assouvissement de toutes les heures, et ils se tenaient là, aux deux coins d'une cheminée, roides, épuisés, l'esprit troublé, la chair morte. Un tel *dénouement* finit par leur paraître d'un ridicule horrible et cruel. Alors Laurent essaya de parler d'amour, d'évoquer les souvenirs

¹² Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 338.

¹³ Maria Watroba, « *Thérèse Raquin* : le naturalisme entre mensonge et vérité », *Romantisme : Romans*, no 95 (1^{er} quart 1997), p. 21, note 12.

d'autrefois, faisant appel à son imagination pour ressusciter ses tendresses. (TR 606, nous soulignons.)

Ces dernières tentatives demeureront vaines. Thérèse et Laurent ne connaîtront plus la jouissance charnelle qu'ils goûtaient dans l'adultère. Ils le sentent d'ores et déjà : « Tous deux s'avouaient avec terreur que leur passion était morte, qu'ils avaient tué leurs désirs en tuant Camille. » (TR 610.) À ce stade (au deux tiers du roman), il ne reste plus qu'à assister à la montée progressive de la folie chez les deux meurtriers, laquelle n'est que le contrecoup de cette formidable ironie du sort qui rend leurs amours impossibles du moment qu'ils se sont donné les moyens de les faciliter.

Quoique l'intrigue soit préservée et l'attrait de la fiction maintenu par la possibilité d'un nouveau déraillement du programme, chaque épisode est présenté comme le résultat unique et inéluctable du précédent. Effet voulu par l'auteur :

J'ai cherché, écrit Zola en préface, à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons; enfin, ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. (TR 520.)

Le zoomorphisme des héros (« loups », « moutons ») de même que le déterminisme prétendument complet qui régit leurs existences (attesté par une logique rationaliste du cause-à-effet très appuyée) sont des caractéristiques de la formule naturaliste que nous avons déjà rencontrées dans *Germinie Lacerteux* et dans *L'Assommoir*. Nous avons vu qu'ils n'étaient pas absolus et que ne l'était pas, malgré les apparences, l'absence de volonté des personnages principaux¹⁴; il en va de même dans *Thérèse Raquin*. Pour reprendre une image qu'a récemment proposée David Baguley, on peut dire que, chez Zola, l'homme est tout au plus délogé de son rôle central dans son

¹⁴ Voir notre chapitre II. Si, comme l'affirme Becker, le « [p]oids de la fatalité » est énorme dans *Thérèse Raquin*, nous n'adhérons pas au jugement voulant qu'il y ait « absence totale de libre arbitre » dans ce roman, quoi que Zola dise en préface. Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 337. À lui seul, le double suicide final exclut une telle lecture; mais un certain nombre d'autres scènes montrent les héros exerçant leur volonté personnelle librement. Nous y reviendrons.

devenir, non pas peut-être à l'échelle universelle comme chez Darwin, mais à l'échelle individuelle il perd sa qualité d'agent premier de sa propre destinée, aux mains d'une poignée de facteurs la déterminant; de ce fait, l'héroïsme devient un concept inopérant¹⁵. Mais ce qui nous paraît dominer le discours, ici, davantage que le souci de justifier la progression implacable et sordide du tourment des héros, c'est l'ambition explicative, lisible dans le paragraphe que nous venons de citer et encore plus insistante dans le suivant, où on trouve des expressions comme : « je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes », « j'ai tenté d'expliquer », « j'ai montré » (TR 520). Au besoin de s'acquitter du sempiternel reproche d'immoralité littéraire Zola adjoint la volonté de « montrer », au sens de *faire voir*. Il affirme ainsi son ambition, palpable à la lecture du roman, de jeter quelque lumière (scientifique) sur des réalités plus nébuleuses, difficiles à expliquer. Colette Becker commente :

Non seulement il insère dans la fiction des théories comme celle des tempéraments [ce que les Goncourt avaient déjà fait dans *Germinie Lacerteux*], mais il bâtit toute l'histoire sur l'analyse méthodique de l'influence de l'hérédité et du milieu sur les individus. L'œuvre est le premier « roman expérimental », dans la mesure où son auteur montre véritablement une expérience dont il suit le développement. Pour la première fois, Zola exploite à fond les possibilités dramatiques du choc entre tempéraments opposés et de l'influence des tempéraments les uns sur les autres, moteur des *Rougon-Macquart*¹⁶.

La volonté d'éclairer des faits plus mystérieux devient particulièrement lisible dans la circonlocution « ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords », laquelle désigne par périphrase un aspect du roman que Sainte-Beuve allait quelques mois plus tard lui reprocher : « je ne comprends rien à vos amants, à leurs remords et à leur refroidissement subit, avant d'être arrivés à leurs fins¹⁷ », protestait l'illustre critique dans une lettre adressée à l'auteur de *Thérèse Raquin*, datée du 10 juin 1868, mais

¹⁵ Baguley, qui cherche à distinguer le déterminisme zolien du darwinien, écrit : « *Heroism becomes an irrelevant concept and love is decidedly a de-sentimentalised affair. Man is displaced, if not, as in Darwin's work, from his central role in the universe, at least as the primary agent of his destiny.* » David Baguley, « Zola and Darwin: A Reassessment », dans Nicholas Saul et Simon J. James, *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2011, p. 205.

¹⁶ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 363-364.

¹⁷ Charles-Augustin Sainte-Beuve à Émile Zola, lettre datée du 10 juin 1868, cité par Henri Mitterand, dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 681.

envoyée un mois plus tard¹⁸. Plutôt que nous attarder sur la réponse (humble et amicale, quoique entêtée) donnée par Zola en guise de défense et illustration de son œuvre, revenons à cette périphrase par laquelle l'auteur se met lui-même en scène, écrivant « j'ai été obligé de ». L'*obligation* vient d'une lacune postulée par le scripteur, celle de la langue, qui d'après lui n'offre pas le mot exact pour désigner l'idée voulue. Ce qui se joue donc à même la périphrase, et qui se trouve mis en jeu par elle, c'est le défi de nommer l'innommable, défi que Zola déclare n'avoir pas su relever : celui-ci se contente de suggérer, par cette technique langagière, qu'il s'agit d'un innommable. En même temps, dire l'impossibilité de nommer une chose, c'est nommer cette chose par la bande, puisque cela revient à lui apposer une étiquette : celle de l'innommable. C'est donc lui donner précisément ce nom-là, un nom ostensiblement lacunaire. Autrement dit, par un tel dispositif de contournement, le jeune Zola, outre qu'il pare d'avance à certaines critiques en élargissant le sens d'un mot capital de son texte (la périphrase convient tacitement de l'objection qu'allait soulever Sainte-Beuve¹⁹), prévient ses lecteurs que ce qu'il décrit dans son œuvre est autre chose que du « remords », que cela s'y apparente sans toutefois qu'on puisse en toute rigueur l'y assimiler : c'est quelque chose de ressemblant, tout au plus, et qu'il se résout à désigner de la sorte, faute de mieux. Qu'est-ce, exactement? Zola a beau préciser que cela « consiste » en ceci et encore autre chose, l'unique manière de savoir de quoi il s'agit vraiment est sans doute de lire le dernier tiers de l'œuvre.

¹⁸ Martin Kanes, « Autour de *Thérèse Raquin* : un dialogue entre Zola et Sainte-Beuve », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 12, no 31 (1966), p. 25-26.

¹⁹ Notons que, d'après les documents dont dispose la critique, on peut croire que Sainte-Beuve formula ses observations à partir de la toute première édition de *Thérèse Raquin*, qui est celle que Zola lui avait envoyée le 2 décembre 1867. Sainte-Beuve n'avait donc probablement pas connaissance de la préface à la deuxième édition ni de la circonlocution concernant le remords des héros : celui-ci était inhabituel et menaçait la cohérence du récit, et force est de supposer que les deux hommes s'en aperçurent chacun de son côté, isolément. Ceci dit, on ne peut écarter complètement l'hypothèse de Kanes voulant que le jeune auteur, qui se montra notoirement insistant auprès de la sommité qu'était Sainte-Beuve en matière de critique littéraire, lui ait envoyé une seconde fois son volume en juillet 1868 (il aurait alors envoyé la deuxième édition, comportant la préface). *Ibid.*, p. 26.

Car les lendemains de ce « mariage d'amour » qui se substitue au mariage de raison arrangé par Mme Raquin – *Un mariage d'amour* est le titre sous lequel parut le roman, en livraisons dans les pages du mensuel *L'Artiste* avant d'être renommé *Thérèse Raquin* pour l'édition en volume – sont moins marqués par l'ironique manque d'amour entre les époux que par l'irrésistible progression de leur mal-être, de ces remords qui n'en sont pas tout à fait. Ceux-ci sont même présentés comme responsables de l'indisposition et de la désaffection qui en découle. Ils dérogent à la définition courante du remords, ils sont « purement physiques » (TR 614), étant nerveux et invincibles plutôt que sentis consciemment et soumis à la psyché de l'individu. Autrement dit, si l'on suit la logique zolienne, ils ne doivent rien à la *morale* qui toujours dans cette littérature constitue l'opposée du *physique*; et ce, tant chez Thérèse, de constitution nerveuse, que chez Laurent, de tempérament sanguin. À propos de ce dernier, nous lisons :

Son corps, ses nerfs irrités et sa chair tremblante avaient seuls peur du noyé. Sa conscience n'entraînait pour rien dans ses terreurs. Il n'avait pas le moindre regret d'avoir tué Camille; lorsqu'il était calme, lorsque le spectre ne se trouvait pas là, il aurait commis de nouveau le meurtre, s'il avait pensé que son intérêt l'exigeât. [...] Il subissait ainsi des crises périodiques, des crises de nerfs qui revenaient tous les soirs, qui détraquaient ses sens, en lui montrant la face verte et ignoble de sa victime. On eût dit les accès d'une effrayante maladie, d'une sorte d'hystérie du meurtre. Le nom de maladie, d'affection nerveuse était réellement le seul qui convînt aux épouvantes de Laurent. (TR 614.)

Ce qui couve là, chez le héros, ce qui a pour seul nom « convenable » le terme très général de « maladie », c'est quelque chose de familier et de connu : c'est la folie, dont l'« hystérie » n'est que le nom à la mode pour en désigner les variantes les plus floues, les moins bien connues, les plus vagues. Comment ce trouble nerveux a-t-il pu se saisir d'une personne sanguine comme Laurent? Sa nature doit en théorie être caractérisée par le sang, non par les nerfs. La narration zolienne règle très simplement cet écueil scientiste : « Le misérable n'éprouvait pas un repentir; la passion de Thérèse lui avait communiqué un mal effroyable, et c'était tout. » (TR 614.) Le contact biologique entre les deux amants a transmis au héros, par contamination directe, la nervosité de la jeune femme, comme si un « fluide » nerveux avait passé de

l'une à l'autre lors de leurs étreintes adultères. Ce « et c'est tout » en fin de phrase enfonce le clou : l'explication a été donnée, il n'y a pas à chercher plus loin, passons à autre chose. D'ailleurs, c'est précisément ce que fait le narrateur, qui aussitôt se met à décrire l'état guère plus rassurant de l'héroïne :

Thérèse se trouvait, elle aussi, en proie à des secousses profondes. Mais chez elle, la nature première n'avait fait que s'exalter outre mesure. [...] Laurent avait été pour elle ce qu'elle avait été pour Laurent, une sorte de choc brutal. Dès la première étreinte d'amour, son tempérament sec et voluptueux s'était développé avec une énergie sauvage; elle n'avait plus vécu que pour la passion. S'abandonnant de plus en plus aux fièvres qui la brûlaient, elle en était arrivée à une sorte de stupeur malade. Les faits l'écrasaient, tout la poussait à la folie. (TR 614.)

Ces causes pseudo-scientifiques, d'ordre tempéramental et psychiatrique, à la fois rétrospectives et prospectives, dessinent la trajectoire de l'héroïne et rattachent ses « vagues remords », ses « regrets inavoués » (TR 614), au point final, énoncé en toutes lettres cette fois : « la folie ». Celle-ci représente, à partir de ce moment du récit, le prochain des « dénouements » à venir. Elle se manifestera d'abord timidement et par intervalles, puis les crises gagneront du terrain, deviendront aiguës, s'aggraveront et se prolongeront, jusqu'à ce qu'elle s'établisse comme régime permanent, jusqu'à être complète.

La première édition en volume de *Thérèse Raquin*, celle dont disposait Sainte-Beuve, parce que Zola la lui avait envoyée en lui réclamant une critique de l'œuvre, portait en épigraphe la phrase suivante d'Hippolyte Taine : « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre²⁰ ». Une telle affirmation, tirée de l'*Histoire de la littérature anglaise*, dont la deuxième édition venait de paraître chez Hachette en 1866, où travaillait Zola, illustre à merveille le parti pris mécaniste, matérialiste, du positivisme sociohistorique tainien, auquel adhérait ce jeune auteur « [s]e donnant

²⁰ « Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes; il y en a pour l'ambition, pour le courage, pour la véracité, comme pour la digestion, pour le mouvement musculaire, pour la chaleur animale. Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre, et toute donnée complexe naît par la rencontre d'autres données plus simples dont elle dépend. » Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Hachette, 1866, t. I, p. xv.

tout entier à l'analyse du mécanisme humain » (TR 520), comme il allait l'écrire dans la préface remplaçant l'épigraphe; de plus, la phrase comportait l'avantage de placer sous la protection d'une autorité respectée l'imbrication déterministe caractérisant le roman²¹. En effet, pour Taine, l'histoire de chaque civilisation répond à des ressorts variés qui tous se ramènent aux trois fameux facteurs de la *race*, du *milieu* et du *moment*, décelables dans les diverses productions culturelles (dont la littérature), et donc descriptibles à partir de celles-ci. S'appuyant sur la théorie de Sainte-Beuve – lui-même éminent homme de méthode – qui voyait en l'œuvre littéraire le reflet de l'homme, de la société et du contexte particuliers qui l'avaient produite, l'historien de la littérature préconisait de remonter jusqu'aux vérités très générales du tempérament d'une nation et de son histoire, à partir de l'observation et de l'analyse des chefs-d'œuvre qu'elle avait connus (et occasionnés). Or, Sainte-Beuve dans sa lettre à Zola estimait qu'un tel cadre théorique mettait en péril la cohérence de *Thérèse Raquin* :

Si le vice et la vertu ne sont que des produits comme le vitriol et le sucre, il s'ensuivrait qu'un crime expliqué et motivé comme celui que vous exposez n'est pas chose si miraculeuse et si monstrueuse, et on se demande dès lors pourquoi tout cet appareil de remords qui n'est qu'une transformation et une transposition du remords moral ordinaire, du remords chrétien, et une sorte d'enfer retourné²².

Autrement dit, le critique remettait en question la présence, voire le retour en force d'un thème – le remords – que la logique strictement déterministe régissant le destin des protagonistes semblait *a priori* disqualifier. Puisque les crimes de Thérèse et de Laurent étaient rigoureusement inéluctables et commis pour ainsi dire malgré eux, parce que c'était plus fort qu'eux, il semblait incongru, selon Sainte-Beuve, que ceux les ayant perpétrés s'en préoccupent ou se laissent troubler par quelque sentiment moral. Une sereine jouissance d'avoir succombé à leurs envies ou encore une résignation passive à leur sort lui eussent sans doute parus plus crédibles. Mais le

²¹ Taine vient au premier rang des influences du jeune Zola, selon Colette Becker : « L'influence qu'a eue sur lui ce maître à penser des générations d'après 1848, séduites par sa volonté d'appliquer à l'étude des phénomènes humains les perspectives ouvertes par les sciences de la nature, est capitale. Il l'a connu chez Hachette. Il s'est inspiré de sa méthode pour ses analyses de *Germinie Lacerteux* ». Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 233.

²² Charles-Augustin Sainte-Beuve à Émile Zola, lettre datée du 10 juin 1868, loc. cit., p. 680.

terrible envahissement du remords que Zola donnait effectivement à lire comme un séjour de plus en plus complet parmi les flammes purificatrices de l'Enfer, cela ne pouvait être, aux yeux de Sainte-Beuve, rien d'autre que la résurgence – malvenue dans le contexte moderne et positif d'une « étude²³ » – d'archaïsmes d'invention chrétienne. « Zola n'a pu raconter cette histoire de remords, sans recourir aux flammes symboliques de l'Enfer, sans glisser ici ou là, dans le surnaturel²⁴ », concorde René Garguilo, dont l'analyse décèle chez Zola une défaillance : l'incapacité de se défaire de l'imagerie folklorique des Enfers, trop prégnante, que le jeune romancier voudrait pourtant moderniser en la laïcisant. Relevant la « chaleur », les « pétilllements du foyer », les « flammes rougeâtres », les « reflets sanglants coura[nt] sur le visage des meurtriers », la « lueur vive et vacillante », le « feu clair flamba[nt] dans la cheminée, jetant de larges clartés jaunes qui dansaient au plafond et sur les murs » de la chambre nuptiale la nuit du remariage de Thérèse (TR 605-606), Garguilo reconnaît « l'enfer chrétien, celui de l'imagerie médiévale » et conclut à très juste titre : « Pendant leur nuit de noces, Laurent et Thérèse se retrouvent dans un Enfer qui n'est pas tout à fait métaphorique²⁵. » C'est un véritable Enfer, au sens propre, que connaissent les héros de *Thérèse Raquin* après avoir assassiné Camille.

La vieille histoire selon laquelle on ira en Enfer si on commet quelque faute n'est pas un conte à dormir debout, semble nous dire Zola, puisque voici, par exemple, une série de faits qui, combinés ensemble et menés rigoureusement à leur conclusion logique, reproduisent presque parfaitement le séjour infernal décrit par les théologiens. Aussi, la critique de Sainte-Beuve, reprise par Garguilo, appelle à nos yeux deux commentaires. Le premier est d'ordre épistémologique et concerne

²³ Ce mot devait au départ servir de sous-titre à *Thérèse Raquin*; mais les éditeurs Lacroix et Verboeckhoven le trouvaient trop aride, trop sérieux, inutile de surcroît, et, craignant qu'il rebutât les amateurs de « romans », ils avertirent Zola le 9 novembre 1867 qu'ils l'avaient supprimé. Voir Émile Zola, *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 523, note 3.

²⁴ René Garguilo, « L'obsession de la faute dans *Thérèse Raquin* : la laïcisation du remords », *La Licorne* (Université de Poitiers) : *L'Obsession de la faute dans la littérature française du XVI^e siècle au XX^e siècle*, no 20 (1991), p. 121.

²⁵ *Ibid.*

l'apparente contradiction entre archaïsme et modernisme ou, pour mieux dire, entre christianisme et positivisme. Malgré les prétentions téléologiques d'exclusion qu'avait livrées Auguste Comte visionnaire dans son *Discours* de 1848²⁶, malgré aussi l'anathème que l'Église jetait sur une pensée niant « Dieu, la Providence, l'âme, la vie future, la spiritualité, la liberté de l'âme, la loi morale²⁷ », le christianisme et surtout le Mystère de Dieu sous le Second Empire demeuraient parfaitement solubles dans le positivisme. Celui-ci, pour une large part, dut son succès à sa laïcisation systématique et scientifique (quoique apostate) de celui-là, après le premier rapprochement accompli par Lamennais; or, laïcisation n'implique nullement oblitération. Du reste, on a rarement vu la littérature s'interdire de combiner des réalités issues de catégories différentes et mutuellement exclusives : que le romancier ait échafaudé sa fiction sur un dispositif à tendance positiviste n'empêche aucunement – et ne rend pas incohérente – la greffe de thèmes plus religieux. Zola, « ce libre penseur, comme on disait de son temps, considéra le Mystère [et] il en fut angoissé, [...] il tenta de cerner ses zones d'ombre, de les réduire par les clartés de la Science²⁸ », explique Pierre Paraf. Pour les examiner attentivement et au plus près, ne faut-il pas d'abord s'en saisir et les placer sous le microscope? David F. Bell a en

²⁶ Le positivisme – dont « la mission fondamentale » consistait à « généraliser la science réelle » et à « systématiser l'art social » – constituait, pour son fondateur, « la grande conception de l'Humanité, qui vient éliminer irrévocablement celle de Dieu » en la disqualifiant : « Le monothéisme, écrivait Comte en 1848, se trouve aujourd'hui aussi épuisé et corrupteur que l'était le polythéisme quinze siècles auparavant. Depuis l'irréparable déclin de la discipline qui constitua sa principale efficacité morale, sa doctrine si vantée n'aboutit plus qu'à souiller le cœur par une immense cupidité continue et à dégrader le caractère par une servile terreur. [...] Aujourd'hui, il s'oppose directement à la plus noble activité, celle qui nous pousse à régénérer l'état social, où sa vaine providence empêche de concevoir aucune véritable loi, susceptible d'une prévision rationnelle, présidant à une sage intervention. [...] Le nouvel Être-Suprême n'est pas moins jaloux que l'ancien : il n'admet point des serviteurs subordonnés à d'autres maîtres. [...] Il n'y a plus aujourd'hui que deux camps : l'un rétrograde et anarchique, où Dieu préside confusément; l'autre, organique et progressif, systématiquement dévoué à l'Humanité. » Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, op. cit., p. 45, 352-353 et 419-420.

²⁷ Ces mots sont de la plume de Mgr Dupanloup, *Avertissement à la jeunesse et aux pères de famille sur les attaques dirigées contre la religion par quelques écrivains de nos jours*, Paris, Douniol, 1863, p. 35; ils sont cités par Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 241. On connaît l'anticléricalisme de Zola; Becker raconte que l'auteur dans *Mes Haines* avait défendu l'école positiviste (les Taine, Littré, Renan) contre la campagne conservatrice, féroce et antipositiviste, que menait l'influent évêque d'Orléans. *Ibid.*, p. 241-242.

²⁸ Pierre Paraf, « Zola et le mystère », *Europe : Zola*, vol. 46, nos 468-469 (avril-mai 1968), p. 156.

effet montré qu'on peut envisager la boutique du Pont-Neuf comme un laboratoire, un lieu clos où Zola, sarrau sur le dos, dispose ses agents réactifs et catalyseurs (hérédité, atmosphère, appétits, etc.), sorte d'enceinte où il invite le lecteur en observateur, pour scruter la dynamique des heurts, les feux d'artifices et le résultat final, lorsque la réaction en chaîne termine son œuvre de transformation :

The text begins in a quasi-Balzacian manner when the narrator describes a section of the city of Paris as a setting for the story that is to come. But the description quickly veers toward something else, and the emphasis begins to fall not on the contextualisation of the passage du Pont-Neuf within the wider world of Paris, but on its isolation [...]. The street's darkness, dampness, and markedly uninviting aspect insure that those who live in it are removed from the urban milieu in which they live.

[...] Thérèse is not situated in a milieu, that she is, on the contrary, isolated to the extreme and hence transformed into an ideal subject for observation. The position of the narrator in this first chapter confirms the structure. The narrator perceives Thérèse through a window that prevents passage into an interior and hence all proximity with her person. The distancing of the observer assigns him or her to the position of supposedly impartial scrutiny that had come to be associated with the laboratory scientist's gaze, and the glass window of the boutique is the equivalent of the glass slide cover that holds the specimen in place under the microscope²⁹.

En résumé, si d'entrée de jeu le roman adopte l'aspect du laboratoire, de quel droit la critique s'ingère-t-elle à discuter quels matériaux ne siéent pas à l'expérience?

La seconde observation qu'on peut formuler contre le jugement de Sainte-Beuve est plus complexe. Elle concerne la contradiction logique qu'il soulève à propos de l'épigraphe tainien de *Thérèse Raquin*. Certes, le remords particulier que décrit Zola dans son roman peut étonner (d'ailleurs, il ne coule sans doute pas de source si l'auteur lui-même en préface sent le besoin d'une circonlocution pour le désigner); cependant, il n'est pas contradictoire – pas forcément, du moins. Tout se joue dans la conscience qu'on est prêt ou non à accorder aux deux héros du roman. Comme Thérèse et Laurent sont des êtres purement mécaniques, entièrement animés et asservis à tout instant par le triumvirat tainien – « la race, le milieu et le moment,

²⁹ David F. Bell, « *Thérèse Raquin*: Scientific Realism in Zola's Laboratory », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 24, nos 1-2 (1995-1996), p. 126-127. Bell ajoute : « Whether or not any experimental laboratory protocol is ultimately respected in the novel, partial outlines of such a protocol are nonetheless present initially. » *Ibid.*, p. 127.

c'est-à-dire le ressort du dedans, la pression du dehors et l'impulsion déjà acquise³⁰ », précise Taine –, on peut à bon droit estimer que leurs agissements ne sont que des « produits ». Zola d'ailleurs renchérisait abondamment sur ce point dans cette fameuse préface que Sainte-Beuve ne lut probablement jamais : « J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. » (TR 519.) À ce chapitre, l'auteur poussait même plus loin : « L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi. » (TR 520.) Cependant, estimer que les personnages de Zola ne sauraient s'émouvoir de ces « produits » qu'ils génèrent en forcenés, comme une sudation, cela revient à leur refuser la conscience. Or, comme le dit si bien Garguilo : « Le remords [...] peut se passer de l'âme. Il ne peut se passer de la conscience³¹. » Autrement dit, les « somnambules³² », selon le mot de Kanes, c'est-à-dire les êtres franchement inconscients, les automates sans âme et sans connaissance de soi, ne sauraient éprouver de remords. Voilà quelle serait, selon Garguilo, « la contradiction majeure qui compromet la démonstration “scientifique” que voulait nous administrer Zola. Nous a-t-il assez répété dans sa préface, dans le roman lui-même, que ces personnages sont des brutes, des bêtes humaines³³!... » Mais jamais dans *Thérèse Raquin* Zola n'affirme l'absence totale de conscience chez ses héros, au contraire les soubresauts d'inconscience des deux personnages principaux sont l'exception plutôt que la règle, quoique leurs conséquences soient des plus graves et dramatiques. Même dans sa préface (où il durcit et systématise des positions théoriques décelables tout au plus vaguement à même le récit), jamais Zola

³⁰ Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. xxxiv.

³¹ René Garguilo, *loc. cit.*, p. 116.

³² Étudiant la discussion littéraire par lettres interposées qui a eu lieu entre Zola et Sainte-Beuve en 1867-1868, Kanes conclut : « L'assassinat de Camille n'est ni plus ni moins que du somnambulisme. Il n'est pas vraiment motivé, puisque les amants n'ont pas besoin de tuer le mari pour entretenir une liaison; il ne mène à aucun but réel puisque les amants ne profitent guère de sa disparition. Zola voulut sans doute peindre ce genre de crime malheureusement trop fréquent où les malfaiteurs “ne savent pas” pourquoi ils ont tué. Chez l'homme-animal, la “brute humaine”, ou, plus tard, “la bête humaine”, le crime n'a pas d'explications : il se fait parce qu'il se fait. » Martin Kanes, *loc. cit.*, p. 29-30. Kanes cite la préface de *Thérèse Raquin* (TR 519) et le titre du dix-septième tome des *Rougon-Macquart* de Zola.

³³ René Garguilo, *loc. cit.*, p. 121.

ne pousse jusqu'à leur ôter toute conscience : « Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus » (*TR* 519), déclare-t-il, et cela veut dire qu'ils sont essentiellement mus par leurs instincts, par les circonstances, et qu'ils ne savent pas leur résister; cela par contre n'entraîne aucunement qu'ils ne raisonnent pas sur leurs actions, avant ou après les avoir accomplies.

Il y a une différence entre l'automate et l'être humain zolien, malgré les similitudes. Car même le plus docile ou abruti d'entre tous les personnages de Zola, même celui qui cède inconsciemment, par la force des choses, à ses ressorts intérieurs, aux pressions extérieures ou aux mouvements en cours, ou à tout cela d'un coup, même celui-là est doué de conscience et de lucidité, ne serait-ce que sporadiquement, de sorte qu'il a connaissance, au moins diffusément, de ses turpitudes. Voilà exactement ce que Sainte-Beuve et Garguilo n'ont pas envisagé ou n'ont pas admis, à tort. Le « système » de Zola ne « s'effondre³⁴ », pour reprendre les termes de Garguilo, que si on le raccourcit en refusant de concevoir que quelqu'un doué de conscience puisse accomplir un crime comme celui de Thérèse et Laurent; or, on peut très bien être doué de conscience et n'avoir pas conscience des conséquences de tel ou tel acte qu'on a accompli ou qu'on s'apprête à accomplir; on peut même être parfaitement conscient du mal qu'on fait et des conséquences qui y sont rattachées, et commettre le crime quand même. Le roman de Zola – c'est sans doute là une de ses grandes vertus et l'une de ses premières sources d'intérêt – illustre précisément ce fait, et ce, sans ambages : des êtres humains absolument asservis à

³⁴ Garguilo, en ouverture de son article, s'interrogeait : « Les brutes, les bêtes ont-elles une conscience? C'est tout le problème posé par *Thérèse Raquin* et que Zola, me semble-t-il, n'a pas résolu. » *Ibid.*, p.116. En conclusion, le critique sursautait en constatant que le mot « conscience » se trouve appliqué positivement aux deux protagonistes : « Et pourtant au chapitre XXVII, quand l'idée d'assassiner aussi la vieille tante effleure l'esprit des deux meurtriers, Laurent déclare : "Ce serait bête de charger encore notre conscience..." ». Ils avaient donc une conscience! Et dès lors tout le système de Zola s'effondre. » *Ibid.*, p. 122. Il n'y avait pourtant nulle nécessité de se rendre jusqu'à la fin du roman pour s'apercevoir que les héros étaient conscients des fautes qu'ils avaient commises; la simple lecture de la nuit de noces (où les deux meurtriers s'entretiennent de leur victime à mots couverts ou par le simple regard, presque par télépathie) aurait dû suffire – à moins bien sûr d'exiger que le mot exact ne survienne apposé affirmativement sur les têtes des héros.

leurs instincts et aux circonstances, peuvent très bien souffrir de leurs actes involontaires, même si la Justice ne se saisit pas d'eux³⁵.

Ainsi, il semble que Zola soit parvenu à proposer, par un scénario ponctué d'un certain nombre d'incidents et de revirements, mais somme toute assez simple³⁶, une situation apte à concrétiser, réellement, l'enfer sur terre. « Cette œuvre, qui semble présenter le contre-pied d'une nouvelle de Barbey d'Aurevilly, pourrait s'intituler "Le malheur dans le crime"³⁷ », abonde Maria Watroba. Ce que le tourment nuptial des héros zoliens illustre, c'est que l'Enfer peut très bien exister en ce bas monde, qu'il n'est pas cantonné aux affabulations d'antan ni aux profondeurs théologiques du péché. Allant plus loin, il atteste en quelque sorte la validité de l'imagerie qui y est traditionnellement rattachée (feu, chaleur, étouffement, etc.); à tout le moins, il confirme qu'elle n'est pas nécessairement erronée ou factice : si on suit la démonstration de Zola, les sempiternelles flammes cuisantes de l'expiation humaine semblent être véridiques, puisqu'en l'occurrence, suivant le jeu de circonstances plausibles que présente cette « étude », elles se sont manifestées. Autrement dit, le roman montre – réalistement – un ensemble de conditions et

³⁵ À cet égard, il faut noter que l'une des sources principales de *Thérèse Raquin* est *La Vénus de Gordes*, roman feuilleton publié à la fin de 1866 par Adolphe Belot et Ernest Daudet dans *Le Figaro*, auquel Zola collaborait régulièrement. L'intrigue de *Thérèse Raquin*, c'est-à-dire le meurtre de l'époux gênant par les deux amants, est empruntée directement à l'œuvre de Belot et Daudet, à une différence près : « On remarque que, dans cette histoire, ce n'est pas le remords qui punit les criminels, mais la justice des hommes », souligne Garguilo. *Ibid.*, p. 114.

³⁶ Cette simplicité d'intrigue avait été remarquée par Taine au début de 1868. Celui que Zola considérait comme son maître à penser la lui reprochait dans une lettre par ailleurs fort élogieuse, qui évoquait le modèle balzacien contre le dépouillement des « études » de la nouvelle école : « Il faut être physiologiste et psychologue de métier pour n'avoir pas les nerfs détraqués par un livre comme le vôtre, écrivait Taine. Plus il est fort et vrai, plus il produit d'effet. On ne peut pas ne pas aller jusqu'au bout, mais il faut, pour le recommencer, être décidé à s'instruire. La même chose arrive quand on lit *Germinie Lacerteux*; l'œuvre a beau être parfaitement exacte et profondément intuitive, on est rebuté! On aime mieux un traité de médecine légale, une histoire de péritonites et de la nymphomanie. Quand Balzac, dans *Le Cousin Pons*, a remué ces bas-fonds, il a mis tout à côté des repoussoirs, des atténuations, une intrigue d'argent, un de ces drames compliqués où il est maître. » Hippolyte Taine à Émile Zola, lettre à dater du début 1868, cité par Auguste Dezalay et Laurence Martin, « La polémique », dans Émile Zola, *Thérèse Raquin*, introduction d'Auguste Dezalay, commentaires et notes d'Auguste Dezalay et Laurence Martin, Paris, Librairie générale française; Fasquelle, coll. « Classiques de poche », no 34, 1997, p. 275-276.

³⁷ Maria Watroba, « *Thérèse Raquin* : le naturalisme entre mensonge et vérité », *loc. cit.*, p. 17.

d'actions (il en existe assurément d'autres) qui se matérialisent sous une forme somme toute analogue à celle de l'Enfer chrétien. Extrapolant, on dira que l'idée des flammes a peut-être bien pu s'imposer dans l'imaginaire littéraire et social au fil des siècles parce qu'elle décrit adéquatement le trouble vécu par le pécheur ou le criminel dans la foulée de son forfait.

Les Enfers ne sont pas, tant s'en faut, la seule figure mythologique à surgir au détour d'une page plus prosaïque de *Thérèse Raquin*. Le cas de Thérèse (dont le sang s'est échauffé à l'approche d'un homme sanguin) et de Laurent (dont les nerfs se sont avivés auprès de ceux d'une femme nerveuse) est exceptionnel, pour ne pas dire formidable. Du moment où ils se sont livrés l'un à l'autre, ils ne forment plus qu'un être – séparé, vivant deux vies, mais souffrant d'un seul et même tourment. Quinze mois après avoir noyé Camille, Laurent ose retourner au passage du Pont-Neuf pour retrouver Thérèse et, après quelques soirées à la regarder « avec des yeux où luisaient des lueurs rapides », il se décide à l'approcher : « Veux-tu que je vienne ce soir dans ta chambre? » Et elle de répondre : « Non, non, attendons... [...] soyons prudents. » (TR 587.) Ils conviennent de se marier. Or, le soir même, Laurent chez lui, rue Saint-Victor, se surprend à trembler de peur devant l'obscurité, regarde sous son lit « pour voir si personne ne s'y trouv[e] caché », enfin passe une nuit blanche à halluciner, à rêvasser, à se réveiller en sursaut de cauchemars, à se sonder pour découvrir ce qui l'accable, incapable de s'endormir : « Il n'avait jamais été peureux, et ne pouvait s'expliquer cette cause subite de terreur. » (TR 588.) Évidemment, nous devinons bien ce qui perturbe Laurent; une page plus loin nos soupçons sont confirmés : « Maintenant, ses idées s'attachaient à Camille, avec une fixité effrayante. Jusque-là, le noyé n'avait pas troublé les nuits de Laurent. Et voilà que la pensée de Thérèse amenait le spectre de son mari. » (TR 589.) Le lendemain, Laurent apprend qu'à l'autre bout de Paris, par une coïncidence stupéfiante – procédé courant de la fiction bon marché aux effets faciles, dénigré et supposément proscrit par « [l]e groupe

d'écrivains naturalistes » auquel Zola en préface se vantait d'appartenir (TR 522) –, quelqu'un d'autre avait souffert la même hantise exactement en même temps :

« Notre pauvre Thérèse a passé une mauvaise nuit, lui dit Mme Raquin [...]. Il paraît qu'elle a eu des cauchemars, une insomnie terrible... À plusieurs reprises, je l'ai entendue crier. Ce matin, elle était toute malade. »

Pendant que sa tante parlait, Thérèse regardait fixement Laurent. Sans doute, ils devinèrent leurs communes terreurs, car un même frisson nerveux courut sur leurs visages. Ils restèrent en face l'un de l'autre jusqu'à dix heures, parlant de banalités, se comprenant, se conjurant tous deux du regard de hâter le moment où ils pourraient s'unir contre le noyé. (TR 592.)

À la suite de ces lignes qui closent le chapitre XVII, Zola y va d'un passage explicatif dont la fonction première consiste peut-être moins à éclairer le lecteur qui n'aurait pas encore compris ce qui se trame – car après tout, ces schèmes littéraires sont parmi les plus convenus de la littérature, les chances qu'on s'y perde sont minces –, qu'à justifier leur présence dans une œuvre sérieuse, « une étude physiologique » rédigée « avec la seule curiosité du savant » (TR 521), par opposition aux affabulations débridées du romantisme, et fondée sur des réalités avérées scientifiquement. Aussi, la présence du narrateur s'intensifie-t-elle sensiblement ci-devant, de sorte qu'elle rappelle les interventions autoritaires de la narration balzacienne :

Thérèse, elle aussi, avait été visitée par le spectre de Camille, pendant cette nuit de fièvre.

La proposition de Laurent, demandant un rendez-vous, après plus d'une année d'indifférence, l'avait brusquement fouettée. La chair s'était mise à lui cuire, lorsque, seule et couchée, elle avait songé que le mariage devait avoir bientôt lieu. [...]

Il y avait eu, à la même heure, chez cette femme et chez cet homme, une sorte de détraquement nerveux qui les rendait, pantelants et terrifiés, à leurs terribles amours. Une parenté de sang et de volupté s'était établie entre eux. Ils frissonnaient des mêmes frissons; leurs cœurs, dans une espèce de fraternité poignante, se serraient aux mêmes angoisses. Ils eurent dès lors un seul corps et une seule âme pour jouir ou pour souffrir. Cette communauté, cette pénétration mutuelle est un fait de psychologie et de physiologie qui a souvent lieu chez les êtres que de grandes secousses nerveuses heurtent violemment l'un à l'autre. (TR 592.)

Il y a beaucoup à dire de cet extrait. D'abord, notons le surgissement à peine voilé d'un curieux hermaphrodite³⁸. Bicéphale, quadrupède, il n'est *un* que dans la jouissance et la souffrance. Le reste de son existence, il vit divisé; il a deux corps,

³⁸ Colette Becker note : « le roman étudie la lutte entre cerveau et muscles qui travaille non plus l'individu, mais le couple "puissamment lié" formé par Thérèse et Laurent ». Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 332. Becker cite Émile Zola (TR 553).

l'un féminin, l'autre masculin; le premier travaille au comptoir de la boutique de mercerie du passage du Pont-Neuf, l'autre travaille à la Gare d'Orléans, comme employé, puis vit en rentier, loue un petit atelier rue Mazarine : « Il ne voulait pas quitter son emploi sans avoir un refuge pour passer tranquillement ses journées, loin de Thérèse », il passe ses journées à fumer, il peint à l'occasion (TR 626). Les deux ne se réunissent que la nuit, et alors ils vibrent des mêmes sentiments d'épouvante :

Lorsque les deux meurtriers étaient allongés sous le même drap et qu'ils fermaient les yeux, ils croyaient sentir le corps humide de leur victime, couché au milieu du lit, qui leur glaçait la chair. C'était comme un obstacle ignoble qui les séparait. [...] Laurent songeait parfois à prendre violemment Thérèse dans ses bras; mais il n'osait bouger, il se disait qu'il ne pouvait allonger la main sans saisir une poignée de la chair molle de Camille. Il pensait alors que le noyé venait se coucher entre eux, pour les empêcher de s'étreindre. Il finit par comprendre que le noyé était jaloux. (TR 616.)

D'ailleurs, quoiqu'en pensent Mme Raquin et les fantoches joueurs de dominos des jeudis soirs chez les Raquin, qui tous ensemble sont les seuls amis des héros – « Sont-ils heureux, ces amoureux-là! disait souvent le vieux Michaud » (TR 625) –, les épousailles de Thérèse et Laurent auront divisé le couple plus qu'elles l'auront uni devant Dieu (ou devant la communauté), comme le souligne Sophie Ménard : « Le mariage, qui met toujours en place un phénomène d'agrégation, se transforme ironiquement ici en un rite de séparation, qui fait prendre conscience aux nouveaux mariés de leur étrangeté³⁹. » Même devant le noyé, contre qui ils ont cru pouvoir s'allier en se mariant, les héros restent scindés.

On dira donc : il n'y a pas là de véritable hermaphrodisme, Zola déploie cette image des deux êtres combinés en « un seul corps et une seule âme » simplement pour faire comprendre la « fraternité poignante » qui a réuni Thérèse et Laurent dans le désir et désormais dans le remords. C'est une façon de parler, une métaphore, rien de plus. Et pourtant! Le roman reproduit un nombre éloquent d'éléments caractéristiques de la fable d'Hermaphrodite, des *Métamorphoses* d'Ovide, telle qu'elle circulait au XIX^e siècle. La mythologie païenne peut très bien côtoyer, voire

³⁹ Sophie Ménard, « Les fantômes nuptiaux chez Zola », *loc. cit.*, p. 101.

nourrir la chrétienne dans un univers romanesque qui admet tous les sujets. Fils de Mercure et de Vénus (son nom l'indique : Hermès et Aphrodite l'ont engendré), d'une beauté exceptionnelle, Hermaphrodite s'arrête un jour se baigner dans les eaux calmes de la fontaine Salmacis, et la nymphe des lieux s'éprend de lui au premier regard, l'enlace aussitôt, et de façon permanente, malgré les premières rebuffades du jeune homme, car Salmacis a conjuré les dieux de les unir à jamais, pour ne former qu'un seul être à deux sexes. « Toi, je t'aime, je t'ai aimé le jour où Camille t'a poussé dans la boutique... », déclare Thérèse, laquelle a conscience de s'être « livrée tout entière, en une fois » (TR 550), façon nous rappelant « la trop sensible naïade » qui, voyant Hermaphrodite, « s'éprit subitement de ses charmes⁴⁰ », d'après l'entrée « Salmacis » donnée en 1875 par Pierre Larousse dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Le désir spontané, impétueux de la jeune mercière du passage du Pont-Neuf pour un homme désirable qui entre dans son giron sans soupçonner la réaction qu'il suscite reproduit effectivement les aspects les plus distinctifs du mythe grec. En outre, l'étrangeté et l'hyperesthésie presque hystérique de Thérèse, que souligne le narrateur zolien au moment des premières étreintes adultères avec Laurent, fait écho à l'excentricité de cette naïade oisive, inhabile aux exercices de Diane et *endormie*, pour ainsi dire, jusqu'à l'arrivée d'Hermaphrodite. « La jeune femme, tordue et ondoyante, était belle d'une beauté étrange, toute d'emportement » (TR 547-548), écrit Zola avant d'ajouter : « Son corps inassouvi se jeta éperdument dans la volupté. Elle s'éveillait comme d'un songe, elle naissait à la passion [...], et cette approche d'un homme puissant lui donnait une brusque secousse qui la tirait du sommeil de la chair. » (TR 548.) Si les charmes masculins prisés ne sont plus exactement les mêmes dans la petite bourgeoisie du XIX^e siècle que dans la Grèce préchrétienne, l'attitude de Laurent, « un grand gaillard, carré des épaules » (TR 540), n'est pas sans affinités avec celle de l'éphèbe antique doué, selon

⁴⁰ Pierre Larousse, « Salmacis », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. XIV, p. 128.

Larousse, « d'une merveilleuse beauté⁴¹ »; les deux ont pour premier réflexe, devant autant de fougue féminine, un mouvement de recul : « Le lendemain, lorsque son calme sournois et prudent fut revenu, il se demanda s'il retournerait auprès de cette amante dont les baisers lui donnaient la fièvre. Il décida d'abord nettement qu'il resterait chez lui. » (TR 548.) Cependant, Laurent retourne le jour même au passage du Pont-Neuf : « À partir de ce jour, Thérèse entra dans sa vie. Il ne l'acceptait pas encore, mais il la subissait. » (TR 548.) Les dieux qui entendent le désir de Thérèse ne sont plus ceux de l'Olympe, ce sont ceux du déterminisme biologique qui dirige la « souffrance physique » (TR 548) et la conduite de cet hédoniste sanguin qu'est Laurent; mais le schéma reste le même, à ceci près que c'est le mâle qui « pr[en]d la jeune femme contre sa poitrine » (TR 546), alors que dans la mythologie Salmacis est celle qui initie les rapprochements (exception remarquable parmi les nymphes antiques, d'ailleurs).

Peut-être verra-t-on également dans cet épisode de *Thérèse Raquin* une réminiscence de Balzac, la transposition plutôt infernale et sordide de l'angélique androgyne de *Séraphîta* (1835), que l'auteur de *La Comédie humaine* inscrivait parmi ses *Études philosophiques*. En tout cas, il ne s'agissait pas pour Zola d'examiner la variante avérée de l'hermaphrodisme humain, objet d'étude fascinant pour l'anatomiste, mais aussi « monstruosité » qu'allait commenter longuement et passionnément Larousse en 1873 dans son *Dictionnaire*⁴². Car ce que nous voyons à

⁴¹ *Idem*, « Hermaphrodite », dans *ibid.*, t. IX, p. 227.

⁴² Larousse procède à un examen approfondi du sujet dans la volonté d'expliquer objectivement et posément une réalité singulière et captivante : « Il est des vices de conformation des parties sexuelles qui donnent à ces parties l'aspect d'une réunion plus ou moins complète des attributs des deux sexes dans un même individu. Cependant, examinés avec quelque soin, ces vices de conformation permettent aisément de déterminer à quel sexe ils appartiennent, ainsi que l'individu qui en est porteur. Il peut donc exister un *hermaphrodisme apparent chez le sexe mâle* et un *hermaphrodisme apparent chez le sexe féminin*. Enfin on a rencontré aussi des individus chez lesquels on n'observe aucun sexe déterminé qui ne sont ni mâles ni femelles, ou bien qui offrent un mélange des attributs des deux sexes, sans qu'aucun d'eux soit prédominant. Ces individus composent un troisième genre d'*hermaphrodisme* que nous nommerons *hermaphrodisme neutre*. / Les hermaphrodites de l'espèce humaine ne peuvent se féconder eux-mêmes; ils ne peuvent non plus féconder la femme et en même temps être fécondés par l'homme; ils sont exclusivement l'un ou l'autre, c'est-à-dire homme ou femme, ou bien ils ne sont ni

l'œuvre dans *Thérèse Raquin*, autour de l'hermaphrodisme, ce sont avant tout des jeux d'intertextualité non pas interdiscursifs (entre la littérature et la science ou quelque autre forme de discours), mais intergénériques (entre des genres divers de la littérature : mythologie antique, romantisme fantastique). Autrement dit, la science des humeurs tempéramentales invoquée par Zola, dans ce long passage explicatif et justificatif de *Thérèse Raquin* que nous avons cité, n'apporte pas seulement une caution d'autorité médicale au récit, elle pousse celui-ci davantage vers les limites génériques du roman réaliste, en nous mettant sur la piste intertextuelle de ces êtres bisexués (mythologiques ou fantastiques). D'emblée, le recours zolien aux savoirs institués est de nature protéiforme dans ce roman, ce que confirme Colette Becker :

Le projet scientifique est constamment investi par les modèles narratifs et les codes de représentation, ainsi que par le vécu de l'écrivain, ses expériences, un regard formé à l'école des peintres qu'il porte sur les gens et les choses, et surtout ses obsessions et ses fantasmes : poids terrible de l'hérédité, fatalité moderne, dissolution physique et morale des individus, angoisse de l'enlèvement, difficultés des rapports entre homme et femme, obsession de la faute⁴³.

Becker ajoute que « [l']analyse du remords qu'il mène dans *Thérèse Raquin* tient non à une mode de l'époque, mais bien à quelque chose de profond en lui⁴⁴. » Qu'il s'agisse de l'examen étonnant d'une question viscérale pour l'auteur, du surgissement

l'un ni l'autre. / [...] Il ressort de tout ce qui a été dit précédemment que l'*hermaphrodisme* réel n'existe pas dans l'espèce humaine. Il faudrait, en effet, pour qu'il existât, que les organes génitaux de l'homme, normalement conformés, se trouvassent tous sur le même individu, réunis aux organes génitaux de la femme également au complet et bien conformés. / [...] Il est peu de sujets d'anatomie qui n'aient été plus étudiés que l'*hermaphrodisme*. [...] Ce serait en vain qu'on voudrait tenter de rattacher à un principe général les cas aussi nombreux que variés de l'*hermaphrodisme* dont on possède les observations si on négligeait de s'aider des lumières que fournissent l'anatomie comparée et surtout l'organogénie. Comment, en effet, se rendre compte des déviations organiques sans la connaissance des lois qui président à la formation normale des organes? Sans ce secours, l'histoire des monstruosité ne serait qu'un vain amas de faits incompréhensibles et propres tout au plus à piquer la curiosité. Aujourd'hui, grâce aux recherches de M. Serres, nous savons comment la nature procède dans le développement successif ou simultané des organes; nous savons que les fœtus des mammifères passent par différents degrés de formation organique, qui correspondent, dans leurs phases transitoires, aux états normaux des animaux placés plus bas dans l'échelle des êtres; nous savons, par les beaux travaux de M. Geoffroy Saint-Hilaire père, sur la monstruosité, travaux dans lesquels il a été suivi par son fils, nous savons que souvent la monstruosité n'est que la persistance de l'une des phases transitoires de l'organisation fœtale. » *Idem*, « Hermaphrodisme », dans *ibid.*, t. IX, p. 226-227.

⁴³ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 364.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 365.

inattendu de schèmes mythologiques millénaires ou d'un plausible renvoi à l'œuvre d'un maître admiré pour son double travail d'illusionniste et d'historien des mœurs⁴⁵, il semble que les aspérités du texte de *Thérèse Raquin* soient intimement liées au projet expérimental que représente cette « étude ».

L'un des meilleurs indices de la profonde imbrication de l'extraordinaire à l'ordinaire dans le premier roman naturaliste d'Émile Zola réside dans sa récurrence lexicale : survient trois fois l'épithète *étrange* immédiatement accolée au substantif *phénomène*; deux fois au mot *spectacle*; trois, au mot *façon*. En outre, on relève l'inscription de l'*étrangeté* dans divers domaines : *causalité mécaniste* (« un étrange effet », « un étrange travail », TR 613); *psychologie* (« un plaisir étrange », « des pudeurs étranges », « pleine de caprices étranges », TR 577, 615, 586); *physiologie* (« cette sensation étrange », TR 667); *mœurs* (« les religions du cœur ont des délicatesses étranges », TR 599); *physionomie* (« un étrange sourire », « une expression étrange de douleur et d'effroi », TR 662, 583). Cette liste n'est en rien exhaustive.

Pour entrevoir le mode d'intégration de telles aspérités au texte naturaliste, il nous faut revenir au long extrait précité du chapitre XVIII de *Thérèse Raquin*. À en relire la toute dernière phrase, celle qui parle de la « pénétration mutuelle » des héros comme d'un « fait de psychologie et de physiologie » assez régulier, on peut estimer que Zola laisse voir trop ouvertement la documentation érudite dont il s'est servi pour étayer « scientifiquement » son intrigue⁴⁶; du moins doit-on constater que le récit

⁴⁵ *La Fille aux yeux d'or* est peut-être l'œuvre la plus hybride de Balzac, celle qui combine le mieux les deux versants de son génie.

⁴⁶ Contrairement aux volumes qui composent la grande fresque des *Rougon-Macquart*, Zola n'a pas conservé de dossier préparatoire pour *Thérèse Raquin*; de plus, le manuscrit du texte est perdu. Ne disposant pas des pièces habituelles, la critique spécialisée n'a pu effectuer l'étude de l'avant-texte de l'œuvre ni reconstituer l'histoire de ce texte aussi précisément que celle de ceux à venir. Auguste Dezalay et Laurence Martin commentent : « Cela dit, Zola, dès cette époque, en disciple des Goncourt, de Taine et de Littré, a commencé à se donner une culture artistique et à lire des œuvres de vulgarisation scientifique, dans la perspective encore assez floue du grand travail romanesque qu'il va envisager sérieusement à partir de 1868-1869, quand il va remettre à l'éditeur Lacroix son premier

adopte pour un temps le ton assertif du savant (médecin, psychiatre, etc.) qui, à partir de l'exposé d'un cas bien précis, élargit son propos pour présenter une vérité d'ordre général (signalée entre autres par l'emploi du présent gnomique, dont se servent également les frères Goncourt dans leurs pathographies⁴⁷). De toute évidence, l'énoncé zolien s'attribue le statut d'un fait indiscutable, prouvé par quelque spécialiste innommé ou observé de première main par l'auteur. Colette Becker a quant à elle étudié de près un passage analogue à celui-là, qui survient un peu plus loin dans le roman, au chapitre XXII, où Zola expose, une fois de plus, un appareil de ratiocinations médico-scientistes concernant la fusion tempéramentale de ses héros :

L'amant donnait de son sang, l'amante de ses nerfs, et ils vivaient l'un dans l'autre, ayant besoin de leurs baisers pour régulariser le mécanisme de leur être. Mais un détraquement venait de se produire; les nerfs surexcités de Thérèse avaient dominé. Laurent s'était trouvé tout d'un coup jeté en plein éréthisme nerveux; sous l'influence ardente de la jeune femme, son tempérament était devenu peu à peu celui d'une fille secouée par une névrose aiguë. Il serait curieux d'étudier les changements qui se produisent parfois dans certains organismes, à la suite de circonstances déterminées. Ces changements, qui partent de la chair, ne tardent pas à se communiquer au cerveau, à tout l'individu. (TR 613.)

Ici encore, Zola conclut son propos par un commentaire métanarratif façon Balzac, dont la fonction reste analogue au précédent : « son propos étant d'abord scientifique, il ne cesse d'intervenir dans le roman, de réaffirmer son projet et sa méthode⁴⁸ », remarque Becker, qui ajoute à la suite :

Le début du chapitre XXII est véritablement l'étude d'un « cas physiologique », la métamorphose d'un tempérament sanguin au contact d'une nature nerveuse; on croirait des « notes » que l'auteur aurait fait passer telles quelles, ou presque, dans son récit. Ce commentaire du roman dans le roman a d'abord un but didactique : il réaffirme la thèse illustrée, fait le point à des moments clés, sert donc de guide au lecteur. Il vise essentiellement à fonder l'invention romanesque sur des lois scientifiques. Le cas offert par Thérèse et

plan général des *Rougon-Macquart*. Donc, des lectures d'autodidacte, des efforts de mise à jour d'une culture jusque-là trop exclusivement littéraire ont probablement accompagné la conception de la nouvelle œuvre et favorisé son exécution. Mais rien n'est sûr ni absolument prouvé dans ce domaine et l'on ne peut établir un lien direct entre ces acquisitions intellectuelles et l'élaboration d'un roman si différent de celui qui le précède, *La Confession de Claude*, et de celui de *Madeleine Féral* qui le suivra un an plus tard. » Auguste Dezalay et Laurence Martin, « Genèse », dans Émile Zola, *Thérèse Raquin*, introd. d'A. Dezalay, comm. et notes d'A. Dezalay et L. Martin, *op. cit.*, p. 237-238.

⁴⁷ Voir notre chapitre II.

⁴⁸ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 330.

Laurent ressortit d'un savoir auquel l'auteur renvoie et que le lecteur peut posséder. Cette référence à un discours préexistant favorise, de plus, l'assimilation de l'individuel au typique. Zola ne raconte pas *une* histoire, extraordinaire, exceptionnelle. Il fait une analyse scientifique, de portée générale⁴⁹.

Apparemment, Zola avait pleine conscience que des traces de ce savoir intégré à la fiction restaient identifiables à la surface du texte : « Qu'on lise le roman avec soin, » plaiderait-il dans sa préface, « on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. » (TR 520.) Dans ses œuvres ultérieures, il allait tendre à gommer davantage sa présence et celle de ses documents en faisant appel à diverses stratégies narratives qui lui permettraient de glisser plus *naturellement*, c'est-à-dire plus subrepticement, dans la trame du récit ses remarques informatives, qui sont aussi, toujours, des pièces justificatives. Comme l'a démontré Philippe Hamon, le principal « opérateur de lisibilité » qu'allait mettre en œuvre Zola à cet égard, c'est le truchement d'un personnage-type aux diverses déclinaisons (regardeur-voyeur, technicien affairé, bavard-volubile), dont le rôle narratif premier (parfois unique) consiste, via une gamme restreinte de mises en scène simples, à agir en « porte-regard, porte-travail ou porte-parole⁵⁰ » légitimes et discrets :

Le personnage, chez Zola, se différencie du personnage balzacien d'un double point de vue : c'est un « délégué » et c'est un « motivé »; d'abord il va être chargé d'assumer (c'est sa *délégation*) indirectement ce qui, chez Balzac, était assumé généralement directement par des intrusions autoritaires du narrateur (commentaire sur l'action; restitution d'une cohérence ou d'une donnée documentaire); ensuite il va être chargé de « distribuer », de « naturaliser » et d'intégrer de façon aussi vraisemblable que possible ces tranches informatives au flux de l'action elle-même, d'éviter le « hors-d'œuvre » trop compact et trop détachable. Tout cela ne peut se faire qu'au prix d'une « mise en scène » parfois d'autant plus lourde qu'elle se veut discrète et vraisemblable (c'est la « motivation » vraisemblabilisante du personnage)⁵¹.

Certes, Colette Becker montre que *Thérèse Raquin* n'est pas exempt de tels dispositifs, loin de là : « Pour insérer sa documentation en évitant le didactisme, il use des procédés habituels au romancier réaliste. Il a recours à deux types de scènes :

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 103.

⁵¹ *Ibid.*

confidences et retrouvailles⁵². » Dans les deux cas, il s'agit pour le personnage de raconter le passé, le sien propre, lorsqu'il s'agit d'une confidence (Thérèse, qui relate à Laurent sa jeunesse étouffée par les Raquin), ou celui d'un autre personnage, retrouvé après une longue absence, dans le second cas de figure (Camille, rappelant à sa mère qui est cet ancien ami qu'il a ramené de son bureau). De plus, note Becker, « l'auteur délègue au regard d'un de ses personnages le soin de découvrir un milieu, un autre personnage, ou de s'examiner lui-même. Zola utilise aussi le procédé pour insérer ses "fiches" dans le récit⁵³. » Cependant, à vingt-sept ans, Zola composant son roman n'avait pas encore perfectionné ni systématisé l'emploi de ces outils par lesquels il allait parvenir à s'estomper « réalistement » de ses productions. Surtout, il lui restait à identifier quelles étaient les « différences entre Balzac et lui⁵⁴ ». Ces faits jouent d'ailleurs beaucoup sur l'étiquette de roman de jeunesse accolée à l'œuvre.

Ainsi, l'étrange occurrence des deux nuits blanches vécues en parallèle – assez étrange pour instiller dans le roman une indubitable atmosphère de conte hofmannien, qui ira s'accroissant –, se trouve immédiatement épissée à la trame du texte par l'intervention décisive du narrateur qui vient doctement confirmer la véracité du curieux phénomène qu'il raconte. C'est « un fait [...] qui a souvent lieu », plaide la narration, atténuant le contraste entre les deux teintes : réaliste, attachée aux faits avérés, mis en lumière par la science des hommes; et fantastique, liée à l'inexpliqué, aux spéculations imaginaires plus débridées, aux intuitions humaines les plus persistantes et les plus obscures.

L'étonnante, la passionnante, l'engageante merveille qu'est cette coïncidence (schème par ailleurs courant dans divers registres fictionnels de l'époque, dans les

⁵² Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 338.

⁵³ *Ibid.*, p. 339.

⁵⁴ Nous reprenons ici à notre compte le titre de l'une des plus célèbres rubriques de ses notes préparatoires aux *Rougon-Macquart*, qu'il allait consigner à peine quelques mois plus tard (fin 1868 ou début 1869). Émile Zola, « Différences entre Balzac et moi », dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. V, p. 1736-1737.

méandres du roman feuilleton, par exemple) serait, s'il faut en croire la narration zolienne, sinon *normale*, à tout le moins *commune* dans les conditions qui sont données à lire; elle n'aurait en fait rien d'étonnant, elle serait absolument justifiée par le contexte de l'histoire racontée. L'objectif d'une telle manœuvre technique consiste, pour l'auteur, à maintenir l'adhésion du lecteur à un récit présenté comme vraisemblable, tout en préservant l'intérêt généré chez lui par la donnée plus *littéraire*; le sceau d'approbation scientifique ainsi procuré peut même constituer en soi un moyen d'aviver la curiosité du lecteur, s'agissant d'un « cas curieux de physiologie », affirme Zola en préface. Pour employer une image, disons qu'il procède à un *lissage* partiel. Nombreux sont les pics d'intérêt que procurent dans *Thérèse Raquin* les thématiques et stratégies éprouvées de la mythologie, du romantisme, de la littérature populaire ou du conte fantastique : les cuissons infernales du remords chrétien, l'hermaphrodisme de l'être unique que deviennent Thérèse et Laurent, la coïncidence frappante de leurs nuits blanches, ne sont que quelques-uns d'entre eux, qui dans le roman s'allient à des cautions plus « sérieuses », comme celle de la fumeuse *théorie de l'imprégnation*, à laquelle croyait encore le jeune Zola⁵⁵. Du nombre, le double suicide est le dernier item à survenir dans le récit. Tous ces schèmes pourraient détonner du contexte plus terre à terre dans lequel ils surviennent. Chacun d'eux constitue donc pour ainsi dire un pli qui attire l'œil sur un pan de tissu uni; mais le romancier, qui tient à eux, cherche à appliquer une sorte de fer à repasser, afin de lisser la surface du texte sans toutefois en éliminer le relief. Le recours à la science, ici, semble poursuivre cet unique but.

⁵⁵ Cette théorie très répandue à l'époque stipulait que le premier mâle à posséder une femme laissait sa trace en elle, imprimait à sa matrice une forme définitive et façonnait non seulement tous ses rapports sexuels ultérieurs mais aussi ses engendremens, et ce, quels que puissent être ses partenaires subséquents. Zola la mettra en scène une nouvelle fois dans le roman suivant, *Madeleine Féral*.

Une possession, un fait divers et une télépathie fantastiques à juxtaposer

Sainte-Beuve dans sa lettre formulait un autre reproche au roman de Zola : celui-ci lui semblait déroger à la reproduction fidèle et objective de la réalité. Le commentaire concerne l'ouverture très balzacienne du roman :

Dès les premières pages, vous décrivez le passage du pont-Neuf : je connais ce passage autant que personne et par toutes les raisons qu'un jeune homme a pu avoir d'y rôder. Eh bien ! ce n'est pas vrai, c'est fantastique de description : c'est comme la rue Soli, de Balzac. Le passage est plat, banal, laid, surtout étroit, mais il n'a pas toute cette noirceur profonde et ces teintes à la Rembrandt que vous lui prêtez⁵⁶.

Le critique estimait que le jeune auteur avait versé dans un autre genre, le fantastique, pour la description du lieu où se déroule son roman. L'incipit de *Thérèse Raquin* en effet présente le passage comme un véritable trou « noir de crasse » (TR 525) où aller mourir en plein jour, étouffé par manque d'air ou phtisique par excès d'humidité. Le soir, c'est pis encore : « Le passage prend l'aspect sinistre d'un coupe-gorge ; de grandes ombres s'allongent sur les dalles, des souffles humides viennent de la rue ; on dirait une galerie souterraine vaguement éclairée par trois lampes funéraires. » (TR 526.) Nous voilà donc d'entrée de jeu dans les macabres catacombes parisiennes (on connaît leur popularité à l'époque⁵⁷) ou dans quelque roman noir, par exemple *Une ténébreuse affaire* d'Honoré de Balzac (1843) ou *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue. On sait que Zola en cette année 1867 avait commencé à publier dans les pages du *Messenger de Provence* un roman-feuilleton intitulé *Les Mystères de Marseille*, qu'il écrivit parallèlement à *Thérèse Raquin*⁵⁸.

⁵⁶ Charles-Augustin Sainte-Beuve à Émile Zola, lettre datée du 10 juin 1868, *loc. cit.*, p. 680.

⁵⁷ Visitées dès leur ouverture par les grands personnages politiques de la société, les catacombes de Paris reçurent notoirement la visite de Napoléon III en 1860 ; le nombre de visiteurs permis par année fut accru brusquement à la fin du Second Empire, témoin de la grande curiosité que suscitait l'ossuaire.

⁵⁸ Dans une préface rédigée en 1884 pour une réédition des *Mystères de Marseille*, Zola admit avoir lourdement favorisé la rédaction du roman-étude au détriment du roman-feuilleton : « lorsque le matin j'avais mis parfois quatre heures pour trouver deux pages de ce roman, rappelle-t-il en parlant de *Thérèse Raquin*, je bâclais l'après-midi, en une heure, les sept ou huit pages des *Mystères de Marseille* ». Émile Zola, préface aux *Mystères de Marseille*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 225. Becker confirme l'influence décisive de ce registre littéraire sur la composition de *Thérèse Raquin* : « "Sorte de corridor étroit et sombre", le passage mène au royaume de la Mort, à ce voyage

Dans la monographie qu'il a consacrée à *Thérèse Raquin*, Russell Cousins n'hésite pas à envisager l'œuvre comme un roman d'horreur (ou gothique) ou à ranger cette première « étude » expérimentale de Zola parmi les *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, traduites par Baudelaire en 1856-1857. Il y reconnaît les principaux traits du genre, notamment l'ironie noire :

*In the twisted world of the horror story where appearances deceive, where expectations are inevitably reversed, and where naïveté is a fatal flaw, dramatic irony has a ready-made role. People and situations are never quite as they first appear. [...] An apparently unemotional woman is a creature of passion; a retired policeman unwittingly encourages homicide. A murder committed to ensure peace and happiness brings only torment and misery. The dream of two lovers to be inseparable becomes a nightmare of an intolerable life together. In such elements lies the cruel, ironical perspective of Zola's tale of adultery and murder*⁵⁹.

Soulignons aussi l'image gothique, récurrente dans le texte zolien, recensée par Cousins⁶⁰, de Thérèse enterrée vive dans la boutique sépulcrale : en entrant au passage du Pont-Neuf, « il lui sembl[e] qu'elle descen[d] dans la terre grasse d'une fosse » (TR 534); lors du « supplice » hebdomadaire du jeudi soir, « parfois des hallucinations la prenaient, elle se croyait enfouie au fond d'un caveau, en compagnie de cadavre mécaniques » (TR 538). Si déjà des hallucinations la prennent, bien avant le meurtre, avant même l'entrée en scène de Laurent, c'est parce qu'il ne s'agit pas seulement de créer une ambiance funèbre, mais de citer des émotions fortes, des mystères limitrophes du cauchemar ou du surnaturel.

dont on ne revient pas, qu'évoque Thérèse devant Laurent au chapitre IX. Par sa forme, il est tombe. Il introduit le lecteur dans un monde secret, inconnu. Zola, qui est en train d'écrire *Les Mystères de Marseille*, a présents à l'esprit les modèles de voyages dans les "mystères" de Paris qu'offrent l'œuvre de Sue, *Les Misérables* ou certains romans de Balzac. » Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 349. Becker cite Émile Zola (TR 525).

⁵⁹ Russell Cousins, *Zola : Thérèse Raquin*, Londres, Grant & Cutler, coll. « Critical Guides to French Texts », no 95, 1992, p. 51-52. Cousins insiste d'ailleurs sur le caractère baudelairien des images du spleen que prête Zola à son héroïne et sur les réminiscences de Poe qu'on peut déceler dans la catalepsie finale de Mme Raquin. *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰ *Ibid.*

À propos de ces *Mystères zoliens*, parus en 1867-1868 dans le *Messenger de Provence*, concomitants à la rédaction de *Thérèse Raquin*⁶¹, Colette Becker écrit :

Le titre [...] inscrit l'œuvre dans la tradition des *Mystères de Paris*, dont le succès, dans le *Journal des Débats*, à partir de juin 1842, a provoqué l'éclosion de nombreuses œuvres aux titres similaires. Astuce de publicitaire, ce titre, par l'écho qu'il éveille dans la mémoire des lecteurs, donne à l'œuvre du jeune auteur encore peu connu, de l'aura qui entoure celle de l'ancien, excite la curiosité et l'orgueil des habitants de Marseille et de sa région. Après *Les Mystères de Paris* de Sue, et *Les Mystères de Londres* de Féval, tout aussi célèbres, ceux de Marseille⁶²!

Si dans son feuilleton l'auteur n'hésite pas à employer les recettes éprouvées du genre afin de générer un maximum d'intérêt et de retenir l'attention d'un lecteur aisément distrait⁶³, quitte à lésiner sur l'originalité et la cohérence des personnages⁶⁴, Zola n'entre pas, néanmoins, dans les réalités plus obscures et sordides qui dès *Thérèse Raquin* feront sa renommée : « Les "mystères" qu'il explore sont ceux de l'argent [...]. Les crimes qu'il décrit sont des "crimes d'argent", non des crimes de sang⁶⁵ », souligne Becker qui, décomposant le sous-titre des *Rougon-Macquart* pour mieux illustrer son propos, conclut : « il s'essaie à écrire, pour la première fois, une "histoire sociale", tandis qu'avec *Thérèse Raquin*, qu'il compose au même moment, il écrit une "histoire naturelle"⁶⁶. » S'il semble que Zola ait délibérément réservé ses ambitions scientifiques et son innovation littéraire pour l'« étude » qu'il rédigeait, il ne pouvait se permettre, à ce stade de sa carrière, d'éliminer de son roman tout « mystère », c'est-à-dire tout schème propre à susciter une réaction.

⁶¹ *Le Messenger de Provence* publia le feuilleton du 2 mars 1867 au 1^{er} février 1868; le roman parut en trois volumes chez l'imprimeur Arnaud, le premier en juin 1867, le deuxième en octobre de la même année et le dernier en juillet 1868.

⁶² Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 301.

⁶³ « Il ne recule devant aucun des procédés capables de provoquer des "émotions fortes", de toucher la sensibilité, voire la sensiblerie du lecteur, de flatter son sens de la justice. Il sait bien que le roman-feuilleton ne s'adresse pas à la raison, qu'on y recherche non une analyse du cœur ou de la société, mais un divertissement et de l'émotion », commente Becker. *Ibid.*, p. 302.

⁶⁴ Toujours selon Becker : « Pas ou peu d'analyse psychologique. Le personnage répond à un type, dans lequel il est enfermé. » *Ibid.*, p. 304.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 321.

Le climat fantastique et terrifiant de *Thérèse Raquin* procède d'emblée de cette double contrainte littéraire et en constitue sans doute le signe le plus immédiatement reconnaissable, comme l'indique Becker :

“Je compte sur un succès d'horreur”, écrit-il à Lacroix, le 13 septembre 1867. Souhait qui contredit la volonté, affirmée par ailleurs, de mener une analyse scientifique. Cette recherche de l'horreur relève d'un souci d'efficacité dramatique et du désir de succès. *Thérèse Raquin* emprunte au roman noir des situations et des types de personnages, générateurs de violence⁶⁷.

Ainsi, l'atmosphère sombre du passage du Pont-Neuf et son aspect éminemment organique de cavité poisseuse « comme couverte d'une lèpre et toute couturée de cicatrices » (*TR* 525), inscrits dès l'*incipit* descriptif et appréciables d'entrée de jeu, confèrent au texte une dualité générique notable (roman noir et pathographie) – dont le sème commun est la mort – qui ne se démentira point par la suite : « Le passage est un lieu fantastique, toujours entre réel et surnaturel, accordé au drame qui va se dérouler et à ses acteurs⁶⁸ », résume Becker.

La qualité « mortuaire » qu'impose Zola à ce lieu parisien connu de ses contemporains cadre absolument avec le fait, mis en évidence par Colette Becker à partir de l'analyse de la toute première phrase du roman, qu'il s'agit d'un coin de Paris tout entier marqué par la mort, par l'engluement dans un passé révolu, dans la mesure où il a été épargné par les interventions progressistes du baron Haussmann :

Si le référent est moins significatif de nos jours, pour le lecteur de 1867, il est clair. Zola situe son histoire dans le quartier qui s'étend entre le boulevard Saint-Germain, où se sont arrêtés les rénovations d'Haussmann, et la Seine. L'espace est balisé avec précision par les parcours des personnages qui ne s'éloignent qu'exceptionnellement. [...] Or, ce quartier vit au ralenti. Le commerce s'est déplacé sur l'autre rive, du côté de l'Opéra. C'est là qu'ouvrent les grands magasins, que Zola situera Au Bonheur des Dames, dans un quartier où de nombreux passages, si actifs à l'époque, abritent un commerce de luxe et sont devenus lieu de rendez-vous et de promenade, de fêtes et de vie⁶⁹.

Le fait que la boutique des Raquin soit sise dans un passage commercial, une nouveauté du siècle, confère à ce lieu principal (et presque unique) de l'action une

⁶⁷ *Ibid.*, p. 342. Becker cite Émile Zola, lettre à Albert Lacroix, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 523.

⁶⁸ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 349.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 348.

qualité oxymorique, relevée par Becker : « Le passage du Pont-Neuf, ouvert en 1823, était situé dans la partie la plus ancienne de la rue Guénégaud, en marge donc du mouvement. Dans un Paris qui se métamorphose, il connote la mort⁷⁰. » Relisant le mélancolique Baudelaire, Walter Benjamin fera des passages « les précurseurs des grands magasins », c'est-à-dire une figure caractéristique et distinctive de cette Modernité bourgeoise sans cesse en quête d'embrigader les flâneurs récalcitrants dans l'univers de la consommation forcenée, univers où « l'art entre au service du commerçant⁷¹ ». Cependant, le passage où Zola situe son drame constitue un avatar dégradé et vétuste de cette réalité moderne; en fait, les allées et venues ici court-circuitent toute vocation commerciale : « Le passage du Pont-Neuf n'est pas un lieu de promenade. On le prend pour éviter un détour, pour gagner quelques minutes. Il est traversé par un public de gens affairés dont l'unique souci est d'aller vite et droit devant eux. » (TR 525.)

L'image inaugurale combinant coupe-gorge et catacombes instaure non seulement le crime, le trépas et, pour tout dire, le fait divers à l'horizon (très étroit et très bas) du roman, mais aussi une ambiance funéraire et un isolement qui instaurent la mort comme omniprésente en ce lieu, quels que soient les événements à venir. L'effet, de ce point de vue, est analogue à celui créé par l'*incipit* de *Sœur Philomène* des frères Goncourt (1861), lui aussi puissamment marqué par le « clair-obscur adouci » (TR 526) et par l'ubiquité de la mort à venir et advenue, s'agissant des couloirs d'un hôpital. Voyons surgir – lentement – des ténèbres les deux héroïnes éponymes, l'une après l'autre, en ordre chronologique. *Sœur Philomène* d'abord :

Au plus épais de l'ombre, au fond, tout au fond de la salle, une petite lueur tressaille, un point de feu paraît. Une lumière, qui sort du lointain, marche et grandit, comme une lumière perdue dans une campagne noire vers laquelle on va la nuit. La lumière approche, elle est derrière la grande porte vitrée qui ferme la salle et la sépare d'une autre; elle en dessine

⁷⁰ *Ibid.*, p. 349.

⁷¹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2007, p. 13.

l'arceau, elle en éclaire le vitrage; la porte s'ouvre : on distingue une chandelle, – et deux femmes toutes blanches⁷².

Thérèse Raquin maintenant, diurne et néanmoins tout aussi enténébrée :

Vers midi, en été, lorsque le soleil brûlait les places et les rues de rayons fauves, on distinguait, derrière les bonnets de l'autre vitrine, un profil pâle et grave de jeune femme. Ce profil sortait vaguement des ténèbres qui régnaient dans la boutique. [...] On ne voyait pas le corps, qui se perdait dans l'ombre; le profil seul apparaissait, d'une blancheur mate, troué d'un œil noir largement ouvert, et comme écrasé sous une chevelure sombre. (TR 527.)

Émergeant du noir néant de l'inexistence aux lumières blafardes de la vie fictive, l'héroïne éponyme – encore innommée et indistincte chez les Goncourt, à peine nommée⁷³ et difficile à distinguer (même au paroxysme annuel de la clarté⁷⁴) chez Zola – ne vient pas seulement de naître au réel sous la plume de ces romanciers, elle voit le jour dans un lieu particulier et donne pour ainsi dire naissance à ce lieu qui demande à faire l'objet d'une littérature. Car il s'agit pour Zola, après la visite de l'hôpital qu'ont présentée les Goncourt (aussi entrevu brièvement dans *Germinie Lacerteux*), d'inaugurer un autre lieu typique du XIX^e siècle, le passage et le petit commerce parisien (qu'Alphonse Daudet investira en cette même année 1867, dans *Le Petit Chose*), comme espace privilégié où déployer le tragique moderne et naturaliste. « Avec *Thérèse Raquin*, la tragédie descend au fond de la boutique qui se creuse dans le passage du Pont-Neuf⁷⁵ », résume Michel Claverie. Et présenter le passage sous un jour glauque permet au jeune Zola d'inscrire à même sa fiction une double filiation littéraire : d'une part l'atmosphère cauchemardesque des mystères, d'autre part celle plus clinique dont se réclamaient déjà ses prédécesseurs naturalistes.

⁷² Edmond et Jules de Goncourt, *Sœur Philomène*, d'abord paru en 1861, édition préfacée et annotée par Pierre-Jean Dufief, Tusson (France), Du Lérot, coll. « d'après nature », 1996, p. 25-26.

⁷³ Ce n'est que par une déduction pour le moins hasardeuse que le lecteur de *Thérèse Raquin* peut deviner qu'il s'agit là bel et bien de l'héroïne éponyme du roman. Pour y parvenir, le lecteur doit suivre la description du passage du Pont-Neuf d'assez près pour comprendre qu'enfin Zola s'est décidé à décrire l'intérieur de la boutique arborant « un nom de femme : *Thérèse Raquin*, en caractères rouges » sur l'« une des vitres de la porte » (TR 526).

⁷⁴ Où qu'on soit, l'heure du midi, l'été, constitue bien sûr le moment de la plus grande clarté.

⁷⁵ Michel Claverie, « *Thérèse Raquin*, ou les Atrides dans la boutique du Pont-Neuf », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 14, no 36 (1968), p. 139.

C'était doter l'œuvre d'une dualité scientifique-fantastique qu'allait critiquer Sainte-Beuve; celui-ci en apprécia tout de même certains aspects : « Il y a un endroit où je trouve particulièrement du talent, au sens de l'invention », écrivit-il, « c'est dans la hardiesse des rendez-vous : la page *sur le chat*, sur ce qu'il pourrait dire, est charmante⁷⁶ ». En effet, parmi les motifs les plus « inventifs » de *Thérèse Raquin*, qui contrastent puissamment avec l'idée courante qu'on se fait d'une fiction réaliste, on peut songer au gros chat tigré des Raquin, François. Celui-ci est le premier membre du ménage à être au fait des « amours criminelles » (TR 552) de Thérèse et Laurent : « Grave et immobile, il regardait de ses yeux ronds les deux amants. Il semblait les examiner avec soin, sans cligner les paupières, perdu dans une sorte d'extase diabolique. » (TR 551.) Animal au nom de personne, François est doté par la narration d'attitudes et d'aptitudes à la fois méphistophéliques⁷⁷ et humaines, spécifiquement sérieuses, qui lui donnent des allures d'homme de science; il a, d'après notre dernière citation, la « gravité » et l'esprit d'« examen » du médecin penché sur un patient, qui par ailleurs sont les attributs revendiqués par le romancier naturaliste⁷⁸; de fait, « il sait de belles histoires » sur le compte des amants, comme le dit si bien Thérèse, qui à la blague va jusqu'à lui prêter la faculté de s'exprimer verbalement : « Regarde donc François, dit Thérèse à Laurent, on dirait qu'il comprend et qu'il va ce soir tout conter à Camille... Dis, ce serait drôle, s'il se mettait à parler dans la boutique, un de ces jours » (TR 551). Relatera-t-il les « belles histoires » qu'il connaît? Sorte de sphinx qui, au lieu de symboliser l'énigme à

⁷⁶ Charles-Augustin Sainte-Beuve à Émile Zola, lettre datée du 10 juin 1868, *loc. cit.*, p. 680.

⁷⁷ L'adjectif « diabolique » est appliqué par deux fois à François (TR 551 et 656). Durant son *infernale* nuit de noces, Laurent le suppose en proie à une possession démoniaque : « Dans cette heure de fièvre et de crainte, il crut que le chat allait lui sauter au visage pour venger Camille. » (TR 611.) Lorsqu'il surprend la liaison clandestine de Thérèse, les commissures des lèvres du chat forment un sourire sardonique : « François, gardant une immobilité de pierre, la contemplait toujours; ses yeux seuls paraissaient vivants; et il y avait, dans les coins de sa gueule, deux plis profonds qui faisaient éclater de rire cette tête d'animal empaillé. » (TR 552.)

⁷⁸ Zola en préface de *Thérèse Raquin* donnait l'une des premières formulations de ce qui allait devenir l'un des principaux lieux communs de la théorie naturaliste; il rapprochait son labeur de romancier de celui du médecin qui, scalpel à la main, opère l'individu en quête d'identifier les causes de son mal : « J'ai simplement fait sur deux corps vivants, écrit-il, le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. » (TR 520.)

deviner par les héros et par le lecteur, incarne la connaissance et la menace de révéler, de dévoiler une vérité qu'eux seuls (avec le lecteur) possèdent – vérité qui n'est énigme que pour le reste des personnages –, François mourra lamentablement, non pas par ses propres moyens comme le Sphinx d'Œdipe se jetant au bas d'une falaise lorsque le héros solutionne son problème, mais aux mains brutales de Laurent, qui l'envoie dans un précipice analogue :

Un soir enfin, François regarda si fixement Laurent, que celui-ci, au comble de l'irritation, décida qu'il fallait en finir. Il ouvrait toute grande la fenêtre de la salle à manger, et vint prendre le chat par la peau du cou. Mme Raquin comprit; deux grosses larmes coulèrent sur ses joues. Le chat se mit à jurer, à se roidir, en tâchant de se retourner pour mordre la main de Laurent. Mais celui-ci tint bon; il lui fit faire deux ou trois tours, puis l'envoya de toute la force de son bras contre la grande muraille noire d'en face. François s'y aplatit, s'y cassa les reins, et retomba sur le vitrage du passage. Pendant toute la nuit, la misérable bête se traîna le long de la gouttière, l'échine brisée, en poussant des miaulements rauques. Cette nuit-là, Mme Raquin pleura François presque autant qu'elle avait pleuré Camille; Thérèse eut une atroce crise de nerfs. Les plaintes du chat étaient sinistres, dans l'ombre sous les fenêtres. (TR 656-657.)

La « muraille » du passage du Pont-Neuf constitue la transposition en milieu urbain de l'abrupte paroi rocheuse qui dans le mythe païen accueille la dépouille du Sphinx. Et, si l'on suit la pensée de Laurent, c'est pour empêcher François de révéler son secret qu'il le projette contre le mur : « Il se disait que le chat [...] connaissait le crime et le dénoncerait, si jamais il parlait un jour. » (TR 656.) Dans un renversement pour le moins réussi du scénario de la fable, le héros du roman tue l'animal maléfique de peur de l'entendre parler, au lieu de le tuer par une parole raisonnée et véridique. Au fond, tout se passe comme si Œdipe, pressentant la parole du Sphinx, l'avait terrassé d'entrée de jeu, sans le laisser prononcer un mot.

Du reste, rien ne garantit que le félin de *Thérèse Raquin* eusse dit quoi que ce soit. Les chats, dans la vie, ne parlent pas; il n'y que dans la fiction qu'on rencontre des spécimens capables de communiquer verbalement⁷⁹; et encore, pas dans toutes les sortes de fictions. On concédera qu'en régime réaliste, les chats parlants sont pour le

⁷⁹ Par exemple, un contemporain de François, le chat du Cheshire d'*Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll (1865).

moins rares. Pourtant, la mort de François ne paraît pas entièrement gratuite – et heureusement, dirions-nous, car cela aurait pu mettre en péril la cohérence d'un récit fondé sur une chaîne de causalités supposément implacables. En effet, à cette motivation de surface, voulant que Laurent ait massacré le chat pour s'assurer – fallacieusement – de son silence, vient s'adjoindre une seconde, pour ainsi dire souterraine, qui à bien y regarder préside tout autant sinon plus à son élimination. C'est que, dans la foulée de l'assassinat de Camille, celui-ci, au lieu de disparaître comme les meurtriers l'espéraient, se fait de plus en plus présent à leur esprit. En fait, le noyé les hante sans relâche : « Camille ressuscite à chaque instant : au lieu de provoquer son absence, le meurtre a multiplié sa présence⁸⁰ », résume Maria Watroba. Camille vivant, son épouse et son ami cherchaient à toute heure comment s'en débarrasser, parce qu'il faisait quelque entrave à leurs amours clandestines : « vraiment il nous gêne trop », disait Laurent (TR 557). Camille mort, l'urgence de s'en délivrer devient d'autant plus grande que les nouveaux époux le retrouvent partout, dans leurs rêves, dans les regards de connivence qu'ils s'échangent, dans leurs frayeurs, dans les hallucinations qu'ils partagent, dans les recoins ténébreux de leur chambre :

« Là, là », disait Laurent d'une voix terrifiée.

Le bras tendu, il montrait le coin d'ombre dans lequel il apercevait le visage sinistre de Camille. Thérèse, gagnée par l'épouvante, vint se serrer contre lui.

« C'est son portrait, murmura-t-elle à voix basse, comme si la figure peinte de son ancien mari eût pu l'entendre.

– Son portrait, répéta Laurent dont les cheveux se dressaient.

– Oui, tu sais, la peinture que tu as faite. Ma tante devait le prendre chez elle, à partir d'aujourd'hui. Elle aura oublié de le décrocher.

– Bien sûr, c'est son portrait... »

Le meurtrier hésitait à reconnaître la toile. Dans son trouble, il oubliait qu'il avait lui-même dessiné ces traits heurtés, étalé ces teintes sales qui l'épouvantaient. L'effroi lui faisait voir le tableau tel qu'il était, ignoble, mal bâti, boueux, montrant sur un fond noir une face grimaçante de cadavre. Son œuvre l'étonnait et l'écrasait par sa laideur atroce; il y avait surtout les deux yeux blancs flottant dans les orbites molles et jaunâtres, qui lui rappelaient exactement les yeux pourris du noyé de la Morgue. Il resta un moment haletant, croyant que Thérèse mentait pour le rassurer. Puis il distingua le cadre, il se calma peu à peu. (TR 610.)

⁸⁰ Maria Watroba, « *Thérèse Raquin* : le naturalisme entre mensonge et vérité », *loc. cit.*, p. 24.

Ce qu'il importe de retenir de cette scène qui emprunte encore à la littérature gothique⁸¹, c'est que l'entrave qu'était Camille a été dématérialisée par l'assassinat, et que celui-ci paradoxalement en a démultiplié le pouvoir de coercition. Les héros retrouvent « la senteur froide et humide du noyé » jusque « dans l'air chaud qu'ils respir[ent] » (TR 607). Or, Laurent voit en François l'une de ces réincarnations; aussi le félin représente-t-il pour le nouvel époux de Thérèse autant un rival dangereux (formidable, parce que surnaturel) qu'une menace de vengeance au service de Camille. « [L]a fixité [des] regards de brute » qu'il jette à « son nouveau maître en face, d'un air dur et cruel » (TR 611) devient un acte d'accusation contre le meurtrier : « C'étaient ces yeux, toujours ouverts sur lui, qui exaspéraient le jeune homme; il se demandait ce que lui voulaient ces yeux qui ne le quittaient pas; il finissait par avoir de véritables épouvantes, s'imaginant des choses absurdes. » (TR 656.) À cela s'ajoute que le jeune homme cherche par tous les moyens à se défaire du fantôme qui l'obnubile : « Laurent, pendant plus de quinze jours, se demanda comment il pourrait bien faire pour tuer de nouveau Camille. Il l'avait jeté à l'eau, et voilà qu'il n'était pas assez mort, qu'il revenait toutes les nuits se coucher dans le lit de Thérèse. » (TR 617.) Soit le héros croit aux histoires de sorcières, de magie noire et de revenants, soit il est fou et représente alors un cas curieux à étudier pour quelque psychiatre, comme le suggère la narration quelques lignes plus loin : « Peu à peu, Laurent en vint à la folie furieuse. » (TR 617.) Et pourquoi pas les deux à la fois? La juxtaposition des extraits autorise et même encourage l'interprétation selon laquelle l'un et l'autre de ces délires se recoupent. L'un, la métempsychose, en serait la version typiquement fictionnelle (ou littéraire); l'autre, l'aliénation, la désignation plus scientifique (ou savante) du même phénomène. Quoi qu'il en soit, dans un tel état d'esprit, massacrer François peut très bien équivaloir à se débarrasser une nouvelle fois, et peut-être pour de bon, de l'époux gênant : « Camille est entré

⁸¹ Emprunt signalé par Russell Cousins (*op. cit.*, p. 57), la terreur occasionnée par un tableau animé d'une vie propre est un thème qui reviendra plus tard, sur un registre différent, chez Zola dans *L'Œuvre* (1886) mais aussi dans *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1891), deux romans qui, comme *Thérèse Raquin*, ont pour dénouement le suicide.

dans ce chat, pensa-t-il. Il faudra que je tue cette bête... Elle a l'air d'une personne. » (TR 612.) Ici encore, nous sommes devant un prétexte appartenant aux histoires à dormir debout dont se défend, en théorie, l'écriture naturaliste. « Pauvre chat... Il ne sortait pas des Enfers, mais sans doute d'un *Conte* d'Hoffmann ou d'une *Histoire Extraordinaire* d'Edgar Poe⁸² », résume René Garguilo.

De toute évidence, le moyen par lequel Zola fait entrer le surnaturel dans son récit réaliste n'est pas le même, en ce qui concerne ce chat possédé par un revenant, que pour les motifs examinés précédemment. Nul recours à l'autorité de la science dans ce cas (bien que l'attitude de François puisse rappeler celle de l'homme de science apte à examiner objectivement et posément les faits); les quelques citations que nous avons données l'attestent suffisamment. Le péril d'incohérence n'est pas moins grand, comme le fait si bien remarquer Sophie Ménard à propos du cadavre de Camille qui surgit partout et sans cesse :

Exhumé du cimetière du roman-feuilleton, le fantôme surprend par sa présence dans le roman naturaliste. Ne dénature-t-il pas le projet rêvé par Zola d'une littérature uniquement scientifique et réaliste? N'introduit-il pas des images stéréotypées ainsi qu'une tonalité fantastique dans un univers romanesque qui les abhorre⁸³?

Comment Zola parvient-il à éviter ces écueils? Il procède non pas à une intégration autoritaire des données fascinantes mises en jeu, mais à une mise en jeu de la perception de ces données.

Réexaminons quelques-unes des phrases citées qui rendent compte de l'antagonisme entre Laurent et le chat des Raquin. L'« extase diabolique » et la propension à « examiner » les amants que la narration prête au félin sont introduites par le verbe *sembler*, lequel signale une perception, une similitude de réalité, voire un simulacre. Le contexte immédiat de la citation révèle qu'il s'agit d'une impression propre à Thérèse; celle-ci s' imagine que François observe leurs ébats amoureux et

⁸² René Garguilo, *loc. cit.*, p. 121.

⁸³ Sophie Ménard, *loc. cit.*, p. 97.

qu'il s'en délecte diaboliquement. Voilà une « idée bizarre » qui tient même du délire : « Parfois, elle était comme folle, elle délirait », lit-on trois lignes plus haut (TR 551). Cette cocasserie imaginative, née d'un esprit nerveux qui s'en égaie, fait aussitôt frissonner l'amant sanguin, et envahit ce dernier : « Laurent se sentait froid aux os. Il trouva ridicule la plaisanterie de Thérèse. Il se leva et mit le chat à la porte. En réalité, il avait peur. » (TR 552.) Employant la locution « en réalité », le narrateur délaisse l'indirect libre; il assume son rôle d'arbitre omniscient et vient départager le vrai du feint, le vrai de l'imaginaire délirant et le vrai du perçu à tort. Le lecteur comprend alors que l'idée biscornue de Thérèse effraie Laurent, parce que celui-ci est enclin à croire ce genre de fantasmagories. Dans la suite des épisodes concernant François, Zola pour préserver le réalisme de son récit, n'a plus qu'à réactiver cette peur irrationnelle instillée chez son héros, soit en la présentant au style indirect libre en focalisation interne du personnage, soit en accompagnant les styles direct et indirect de marqueurs aptes à réitérer la dimension perceptive du délire, par exemple « pensa-t-il » ou « il crut que ». Résultat, le lecteur sait parfaitement que ce que Laurent perçoit comme authentique lui appartient entièrement et procède en fait de raisonnements fallacieux. Il s'agit donc, si l'on peut dire, d'une *juxtaposition* de vérités fantastiques (que le lecteur sait fausses) à d'autres réalistes (que le lecteur sait vraies), faisant pendant au *lissage* des vérités extraordinaires par l'entremise d'un discours d'autorité.

Zola accentue même l'effet en faisant de l'écart entre fantasme et réalité (entre sphinx maléfique et chat ordinaire) un jalon dans la progression de la folie de son héros. Cela se produit durant la nuit de noces, l'un des pivots du roman :

Un fait, dont tout autre aurait souri, lui fit perdre entièrement la tête. Comme il se trouvait devant la cheminée, il entendit une sorte de grattement. Il pâlit, il s'imagina que ce grattement venait du portrait, que Camille descendait de son cadre. Puis, il comprit que le bruit avait lieu à la petite porte donnant sur l'escalier. Il regarda Thérèse que la peur reprenait.

« Il y a quelqu'un dans l'escalier, murmura-t-il. Qui peut venir par là? »

La jeune femme ne répondit pas. Tous deux songeaient au noyé, une sueur glacée mouillait leurs tempes. Ils se réfugièrent au fond de la chambre, s'attendant à voir la porte s'ouvrir brusquement en laissant tomber sur le carreau le cadavre de Camille. Le bruit continuant plus

sec, plus irrégulier, ils pensèrent que leur victime écorchait le bois avec ses ongles pour entrer. Pendant près de cinq minutes, ils n'osèrent bouger. Enfin, un miaulement se fit entendre. Laurent, en s'approchant, reconnut le chat tigré de Mme Raquin, qui avait été enfermé par mégarde dans la chambre, et qui tentait d'en sortir en secouant la petite porte avec ses griffes. (TR 611.)

De nouveau, Zola expose d'abord les impressions de ses personnages, puis met son lecteur (et cette fois ses héros) devant les faits réels. Ceux-ci ont cependant une signification différente pour Laurent, car l'association erronée qu'il a faite, dans un moment de terreur, en prenant le félin pour le noyé, persistera par la suite; autrement dit, cet épisode charnière pour le destin du chat convainc Laurent que François fait l'objet d'une possession démoniaque : la bête serait habitée par le défunt. Désormais, la crainte « d'entendre François lui parler avec le son de voix de Camille » (TR 612) ne quittera plus Laurent, tant qu'il ne l'aura pas éliminé.

Le massacre du chat était pour ainsi dire nécessaire. Reste que ce sphinx-là est un faux, quoi qu'en pensent les trois membres du ménage⁸⁴; il n'est rien d'autre qu'un vulgaire chat. Que raconte-t-il, au fait? Rien. Il ne parle pas. Certes, il est doué d'un sens aigu de la justice, dont témoignent le fait qu'il se range toujours du côté des victimes et sa propension à regarder les criminels en face, à les dévisager⁸⁵; mais, à vrai dire, il ne saurait être autre chose qu'un écran où les personnages peuvent projeter leurs angoisses; d'ailleurs, les attributs qu'il partage avec le narrateur naturaliste (gravité, sérieux, observation détachée, voire narquoise) tout comme les thèmes qu'il emprunte au registre fantastique (possession méphistophélique,

⁸⁴ Laurent n'est pas seul à se montrer superstitieux auprès du chat; après tout, c'est Thérèse qui la première a l'idée saugrenue de lui prêter des aptitudes humaines; de plus, Mme Raquin, en écho à Laurent qui cherche à tuer de nouveau Camille, pleure la destruction de François comme s'il s'agissait de pleurer une seconde fois son fils.

⁸⁵ Au début du roman, le chat était en quelque sorte l'unique confident de Thérèse, qui, étouffée par la compagnie soporifique des Raquin mère-fils et de leurs partenaires de domino, passait ses soirées à « regard[er] François qu'elle tenait dans ses bras, pour ne pas voir les poupées de carton qui grimaçaient autour d'elle » (TR 540); durant les amours de Thérèse et de Laurent, François est « témoin des baisers qu'ils échange[nt] » (TR 612); puis, il se manifeste dans la chambre nuptiale au plus fort des frayeurs de la nuit de noces; il ne quittera plus par la suite la pauvre paralytique, il vivra « sur les genoux de l'impotente, comme au sein d'une forteresse inexpugnable, d'où il p[ou]rra impunément braquer ses yeux verts sur son ennemi, le meurtrier de Camille » (TR 656).

métempsychose, regard accusateur) lui sont prêtés (inconsciemment) par les personnages eux-mêmes. Le pauvre François ne détient pas le pouvoir démiurgique de raconter, on le lui suppose à tort. Il revient au véritable sphinx du roman naturaliste – au narrateur omniscient –, et à lui seul, de poser des énigmes, de dissiper les méprises et de délivrer une parole vraie. De ce point de vue, si Zola dans *Thérèse Raquin* « a donné au fait divers sordide la forme d'une lutte à mort entre le mensonge et la vérité⁸⁶ », ainsi que l'affirme Maria Watroba, l'affrontement à finir qui s'engage entre la bête commune qu'est François et cette brute superstitieuse qu'est Laurent (car c'est un véritable champ de bataille que décrit Zola) s'inscrit non pas tant comme une bataille remportée par la peur irrationnelle au sein d'une guerre entre l'observation impassible et la superstition erronée, mais plutôt comme la défaite de l'innocence aux mains de la méprise.

Que l'innocence doive être bafouée par l'aberration signale la volonté de l'écrivain naturaliste de livrer un enseignement. Voyons lequel. La méprise n'a rien de spontané dans *Thérèse Raquin*, au contraire de l'innocence. Elle n'est pas un produit naturel qui exsude du réel; elle est construite, conditionnée par des facteurs divers; dans le cas du chat supposément maléfique, elle résulte d'abord d'une contamination sémique (Thérèse ayant planté l'idée du chat-personne dans l'esprit de son amant) et aussi d'une inclination généralisée à tous les personnages humains du roman : ils différencient mal les registres de réalités. Par exemple, la réalité de la mort de Camille que tous les personnages admettent – sauf les deux meurtriers – est erronée; Mme Raquin et toute la compagnie des jeudis (qui comprend notamment deux policiers de métier, les Michaud père et fils) adhèrent à la version – fausse – des faits que leur a contée leur ami à son retour de Saint-Ouen, où il a noyé Camille :

⁸⁶ Maria Watroba, *loc. cit.*, p. 17. Il nous faut signaler que Watroba associe plus volontiers « ce narrateur omniscient, impersonnel [...] au cadavre du noyé, cet absent toujours présent, toujours témoin de la vérité », qu'au chat des Raquin. En fait, toutes les figures liées à l'étrange remords des assassins rappellent le défunt de façon implacable et, à quelque insigne, « naturaliste », et se prêtent aisément à une appréhension métanarrative. *Ibid.*, p. 25.

« La “vérité” n’est ici rien d’autre que le mensonge de Laurent⁸⁷ », résume Watroba. L’enseignement prêché concerne donc la méfiance envers les racontars de tout acabit; mais poussons plus loin l’analyse, avec un autre exemple qui nous permettra de préciser la donne, celui des histoires que rapporte le commissaire de police retraité :

Un des grands sujets de conversation était de parler au vieux Michaud de ses anciennes fonctions, de le questionner sur les étranges et sinistres aventures auxquelles il avait dû être mêlé. Alors Grivet et Camille écoutaient les histoires du commissaire de police avec la face effrayée et béante des petits enfants qui entendent *Barbe-Bleue* ou le *Petit Poucet*. Cela les terrifiait et les amusait. (TR 561.)

Dans ce passage du Pont-Neuf où les faits divers les plus sordides deviennent littérature – des contes de Perrault –, on est prompt à mêler fiction et vérité. Certes, Zola décrit là un mouvement qui est propre à l’histoire de la presse du XIX^e siècle, et en particulier au Second Empire, qui voit le fait divers non seulement envahir les journaux et la littérature sous des formes variées et sous l’impulsion de multiples agents socio-historiques (progrès de l’alphabétisation, interdiction de toute allusion politique dans la presse, popularité de *La Gazette des Tribunaux*, etc.), mais encore concurrencer les contes de tradition orale comme point focal des rassemblements communautaires, sinon s’y substituer : « Les fonctions du fait divers sont diverses », note Philippe Hamon, « et sa fonction de “diversion”, sans doute importante, ne doit pas oblitérer les autres, comme par exemple celle, “phatique”, de communion (événement perturbant le groupe, il est lu et commenté en groupe)⁸⁸. » Autrement dit,

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Philippe Hamon, « Introduction : fait divers et littérature », *Romantisme : Le fait divers*, loc. cit., p. 10. Bien qu’il insiste sur les modalités qui au XIX^e siècle font que le fait divers devient « un pôle à part entière dans le champ littéraire », Hamon rappelle l’universalité intemporelle de ce genre de récit : « Le fait divers n’a pas été inventé par le XIX^e siècle. Le récit d’un événement exceptionnel, survenant de façon imprévisible dans le monde quotidien, et considéré par l’opinion comme une infraction à une norme (juridique, statistique, éthique, naturelle, logique, etc.), apparaît à toutes époques sous la forme de “canards”, “curiosités”, “prodiges”, “monstres”, “anecdotes”, “histoires tragiques”, “récits des événements remarquables arrivés à X”, “affaires”, etc. Le “cas” (de conscience, ou autre : médical, etc.) et la “cause” (juridique, débattue en prétoire), qui viennent systématiquement en interférences réciproques dans la littérature du XIX^e siècle (“Je trouverai cela dans des livres de médecine, dans la *Gazette des Tribunaux* aussi”, note Zola pour lui-même dans l’ébauche de *La Bête humaine*), sont les ancêtres du fait divers et traversent, selon plusieurs variantes et sous-genres diversement hiérarchisés, toute l’histoire de la littérature. » *Ibid.*, p. 9, 7.

Zola, en montrant les convives des jeudis enclins à traiter le réel narré par le vieux Michaud comme des récits fabuleux, rend compte d'un moment historiquement localisable, qui correspond au contexte dans lequel il a jeté ses personnages, et dans un même geste il accuse cette inclination comme pouvant conduire à de navrantes méprises. Il instaure une chaîne causale subtile mais efficace, dont le lecteur peut aisément se saisir pour comprendre l'inaptitude (potentiellement déconcertante) des personnages secondaires à démasquer leurs amis assassins, avec qui ils vivent (Mme Raquin), travaillent (Grivet, Suzanne), ou s'amusent (les Michaud père et fils). On discute à l'envi les faits divers soumis au jugement des convives par l'ancien commissaire de police, et on les traite comme des affabulations lointaines, voire exotiques; aussi, lorsqu'on se trouve soi-même impliqué dans l'un d'eux se déroulant au sein du cercle d'amis, choqué, interpellé, on le traite de la même façon, « sans soupçonner le moins du monde la sinistre vérité », on l'aborde comme une « épouvantable chose », comme une histoire dont on ne peut rien faire d'autre que s'émotionner, la commenter, la déplorer. On ne saurait y jouer quelque rôle que ce soit. Or, « [l']intrigue du roman, on s'en souvient, se résume à une cascade de crimes : l'adultère de Thérèse provoque le meurtre de Camille [...] et finit par entraîner le suicide du couple des anciens amants devenus époux⁸⁹ », comme le souligne Watroba; aussi pouvons-nous remarquer combien un rapport différent au fait divers eût pu mieux servir l'ensemble des personnages de *Thérèse Raquin*.

Quant au deux héros, si leur attitude face au fait divers se démarque de celle du reste de la distribution, elle demeure foncièrement problématique, elle aussi. Notons, dans un premier temps, que ce n'est qu'après avoir entendu le vieux Michaud raconter l'histoire d'un crime parfait qu'ils éliminent Camille :

« [...] Ainsi, lorsque j'étais à Vernon, – vous vous souvenez peut-être de cela, Mme Raquin, – on assassina un roulier sur la grand-route. Le cadavre fut trouvé coupé en morceaux, au fond d'un fossé. Jamais on n'a pu mettre la main sur le coupable... Il vit peut-

⁸⁹ Maria Watroba, *loc. cit.*, p. 17.

être encore aujourd'hui, il est peut-être notre voisin, et peut-être M. Grivet va-t-il le rencontrer en rentrant chez lui. »

[...]

« Alors, la police est impuissante, vous l'avouez? Il y a des meurtriers qui se promènent au soleil?

– Eh! malheureusement, oui, répondit le commissaire.

– C'est immoral », conclut Grivet.

Pendant cette conversation, Thérèse et Laurent étaient restés silencieux. Ils n'avaient pas même souri de la sottise de Grivet. Accoudés tous deux sur la table, légèrement pâles, les yeux vagues, ils écoutaient. Un moment leurs regards s'étaient rencontrés, noirs et ardents. (TR 561-562.)

Quelques pages plus loin, comme on pouvait s'y attendre, nous lisons que Laurent « voulait se débarrasser de Camille uniquement pour épouser Thérèse; il entendait vivre au soleil, après le crime, comme le meurtrier du roulier dont le vieux Michaud avait conté l'histoire » (TR 565). Aurait-il mieux valu pour Camille que personne ne se passionne tant pour les anecdotes sulfureuses de « ces gens de police » (TR 571) et que tous s'en tiennent au merveilleux de Perrault? Difficile à dire; les contes ne sont pas exempts de violences, eux non plus... Ce qui est sûr, en revanche, c'est que l'entrée de réalités violentes au sein du microcosme de la boutique du Pont-Neuf, conjugée à la perspective réaliste qu'elles demeurent impunies, éventualité fascinante et bouleversante, aura offert aux futurs meurtriers l'occasion de rêver l'impunité en termes exclusivement policiers, et de se croire au seuil d'un bonheur complet, détournant ainsi leur imagination, limitée il faut le dire, des autres conséquences néfastes pouvant découler d'un assassinat. Le fait divers obnubile les gens à courte vue, et en faire une littérature merveilleuse ou une réalité dont on peut tirer des leçons constitue une méprise comportant son lot de dangers, voilà ce que nous enseigne Zola dans cet épisode de *Thérèse Raquin*.

Néanmoins, dira-t-on, le fait divers, fût-il littérature populaire apte à susciter gloses passionnées et à procurer quelque divertissement, diffère fondamentalement des maléfices surnaturels dont se rendent dupes les personnages de *Thérèse Raquin*. Comme le souligne Hamon, il demeure surtout cantonné au « terrain même du familier et du vraisemblable » et opère « sur le mode du vérifiable, de la proximité,

des “détails”, et de “l’effet de réel”⁹⁰ ». N’est-il pas, de ce point de vue, un élément *naturel* du récit réaliste ou naturaliste? Hamon éclaircit ce point délicat :

Si la littérature de tradition idéaliste en fait une sorte de repoussoir universel, il est intéressant de noter que les écrivains de la mouvance réaliste-naturaliste [...] emploient volontiers pour désigner le romancier et son roman les termes de « policier », de « greffier », d’« enquêteur », de « procès-verbal », c’est-à-dire les termes qui désignent le cadre général même de tout fait divers. [...]

Le fait divers demande cependant à être « acclimaté » dans la fiction, et cela ne va pas sans difficultés. Certes, il paraît bien, et prétend se donner, comme une sorte d’émanation immédiate et brute du réel, mais il n’apparaît que déjà filtré et recomposé par la phraséologie et les stéréotypes du récit journalistique, par les emprunts au théâtre (« Scène », « drame », « dénouement »), comme le montre la rhétorique ampoulée des « témoins oculaires » dont on rapporte les récits en les réécrivant [...]. D’autre part, le genre qui lui ferait *a priori* le meilleur accueil, le roman réaliste-naturaliste, rêve aussi d’un « livre sur rien », de pure « exposition » (Flaubert), à pathétique neutralisé et à intrigue nulle, où le « hasard », cette ficelle du feuilletoniste, ne doit plus avoir cours, et qui relate la « simple vie » des gens (« La simple vie de Gervaise Macquart » était le premier titre prévu par Zola pour *L’Assommoir*), et n’entend pas abdiquer ses différenciations « artistes » par rapport à la petite presse exécrée. [...] Car le « hasard », « l’exceptionnel », « l’intrigue », « la mort » [...], qui fondent thématiquement et structurellement le fait divers, sont exactement ceux que dévalorise l’esthétique réaliste-naturaliste, éléments et procédés qui assimileraient le grand roman documentaire de mœurs au genre honni du roman-feuilleton⁹¹.

Certes, à ses débuts naturalistes de la fin des années 1860, Zola n’avait pas encore commencé à revendiquer la simplicité d’intrigue et l’épuration stylistique avec autant de véhémence qu’il allait le faire dans ses écrits théoriques des années 1875-1885 (il n’avait pas encore épousé le vieux rêve de Flaubert d’écrire un « livre sur rien »); mais cette ambition, paradoxale pour une fiction visant à produire de puissants effets, reste sensible, quoique moins saillante que le scientisme, dans la préface de *Thérèse Raquin* – lourdement marquée par les lexiques de la pureté, de l’élémentaire, de la clarté et de la sincérité –, laquelle présente l’œuvre comme « la copie exacte et minutieuse de la vie » (TR 520). Or, n’est-ce pas là précisément ce que veut accomplir le fait divers, reproduire en toute exactitude le réel avéré d’un événement tranchant? Imprévu, curieux, toujours il « viole une norme », procède d’un manque

⁹⁰ Philippe Hamon, « Introduction : fait divers et littérature », *loc. cit.*, p. 9.

⁹¹ *Ibid.*, p. 14-15. « Esthétique paradoxale, et donc finalement inconfortable, que celle de l’écrivain réaliste, pour laquelle le fait divers est à la fois un matériau brut, une “donnée”, un “fait de société” incontournable, et un repoussoir esthétique », conclut Hamon. *Ibid.*, p. 15.

ou d'un excès, d'une « déviance » quelconque, d'une « infraction⁹² »... à tout le moins constitue-t-il lui-même un mixte de littérature et de réalité en tiraillement, selon Hamon :

Le fait divers, par ses référents « réels », observables, vérifiables (l'accident, le meurtre, l'événement urbain, etc.) par son côté « détachable » d'une réalité tragique ou amusante, par sa clôture, semble comme déjà « mis en récit » par la réalité elle-même et ses régisseurs à majuscules attirés : le Hasard, la Fatalité, la Nature, la Misère, l'Ironie de l'Histoire, la Société, la Nécessité, etc. Il cumule donc des paramètres incompatibles ou antagonistes, L'objectivité de ses référents (personne ne l'écrit, il semble s'écrire « de lui-même » ; le fait divers, souvent, n'est pas signé dans le journal), la subjectivité (le pathétique) de ses effets, la généralité de la « leçon » qu'on peut en tirer, et l'individualisation des victimes qu'il affecte, cumul que rêve de réussir toute littérature. Il se présente comme le microroman ou la micro-histoire « des gens qui n'ont pas d'histoire », et fascine toute la littérature du XIX^e siècle⁹³.

Curieusement, c'est la teneur en « fait divers » de *Thérèse Raquin* qu'on reprocha vertement à Zola à la parution du roman, non la présence d'affabulations surnaturelles. Louis Ulbach, alias Ferragus, dans une critique désormais célèbre intitulée « La littérature putride » résumait l'opinion bien-pensante en foulant du pied « une flaque de boue et de sang qui s'appelle *Thérèse Raquin* » et s'indignait : « les tribunaux sont un lieu commun de péripéties variées et faciles, et, à une époque d'énervement, comme on n'a plus le secret de la passion, on la remplace par des spasmes maladifs; c'est aussi bruyant, et c'est plus commode⁹⁴. » Maria Watroba a commenté cette attaque contre Zola :

À l'accusation de « littérature putride » lancée par le critique Ferragus à la sortie de *Thérèse Raquin* en 1867, le jeune écrivain répliquait en affirmant : « La vérité, comme le feu, purifie tout ». [...] Plutôt que représentation de la réalité (« littérature putride »), *Thérèse Raquin* serait révélation de la réalité (« purification »), c'est-à-dire dévoilement de l'imposture sous toutes ses formes : liaison clandestine, maquillage du meurtre en accident, mariage faussement heureux⁹⁵.

⁹² *Ibid.*, p. 10.

⁹³ *Ibid.*, p. 11. Hamon cite Edmond de Goncourt, « Préface », *La Faustin : Roman*, d'abord paru en 1882, lecture de Jean-Pierre Bertrand, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1995, p. 7.

⁹⁴ Ferragus, pseudonyme de Louis Ulbach, « La littérature putride », d'abord paru dans *Le Figaro* du 23 janvier 1868, repris dans Émile Zola, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 674.

⁹⁵ Maria Watroba, loc. cit., p. 17. Watroba cite Émile Zola « Lettre à Ferragus », d'abord parue dans *Le Figaro* du 31 janvier 1868, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 679.

En effet, la juxtaposition des perspectives (c'est-à-dire, des mensonges et vérités) dans ce roman ne cesse de forcer le lecteur à prendre conscience et connaissance de l'écart significatif qui les sépare. Pour reprendre les mots dont use Zola dans son roman, disons que, si Laurent « n'essay[e] même pas de raisonner le frisson étrange qui le pren[d] » (TR 587), la narration, quant à elle, continûment raisonne les phénomènes qui « éclair[ent] de lueurs étranges » et « peupl[ent] de fantômes » le récit (TR 593).

L'une des grandes méprises du couple meurtrier aura été d'appréhender leur manque soudain de libido, le lendemain du meurtre, au moyen de considérations erronées que la narration ne désamorce qu'au fur et à mesure de l'avancée du récit :

D'ailleurs, ils croyaient s'expliquer chacun ce qui les tenait ainsi indifférents et effrayés en face l'un de l'autre. Ils mettaient leur attitude froide sur le compte de la prudence. Leur calme, leur abstinence, selon eux, étaient œuvres de haute sagesse. [...] Parfois, ils se forçaient à l'espérance, ils cherchaient à reprendre les rêves brûlants d'autrefois, et ils demeuraient tout étonnés, en voyant que leur imagination était vide. Alors ils se cramponnaient à l'idée de leur prochain mariage; arrivés à leur but, n'ayant plus aucune crainte, livrés l'un à l'autre, ils retrouveraient leur passion, ils goûteraient les délices rêvées. (TR 583.)

De fait, Zola montre ses héros sans cesse aux prises avec le réel intérieur qu'ils éprouvent et ne savent pas (bien) interpréter. Ils tentent en vain d'élucider l'*étrangeté* dont ils se croient victimes et qu'ils rencontrent partout sans savoir lui donner un sens adéquat : « étrange soulagement » de Thérèse auprès de Suzanne; « étrangeté effrayante » des Camille peints par Laurent qui prennent « tous les âges et tous les sexes »; « sensation étrange », faite « de répulsion et d'attraction », qui empêche les deux membres du couple de se séparer (TR 623, 630, 653). Thérèse pousse-t-elle un cri voyant que Laurent s'apprête à donner un coup de pied à François, son nouveau mari ressent aussitôt « une étrange impression » sur le champ et « [u]ne idée absurde lui emplit la tête » (TR 612). Jamais la cause n'est identifiée avec exactitude, jamais le mécanisme psychique à l'œuvre n'est envisagé adéquatement par les héros. Lorsque, à l'occasion, l'un ou l'autre parvient à arracher un lambeau de vérité au réel détenu par le couple narrateur-lecteur, le savoir obtenu reste partiel. On peut songer,

par exemple, au passage où Laurent s'interroge sur les causes de son insomnie. Il se trompe carrément d'abord, se disant : « J'ai eu tort de boire chez ce marchand de vin » (TR 590). Puis, il se corrige, en partie : « J'aurais dû dormir tout de suite, en me mettant au lit, et ne pas penser à un tas de choses : c'est cela qui m'a donné l'insomnie... Dormons. » (TR 590.) Mais la lucidité, la conscience que son sommeil est troublé par la hantise de sa victime ne fait que l'effleurer pour l'instant, alors qu'à la lecture il n'y a déjà plus aucun doute possible sur ce fait.

« Chez Zola, le lecteur n'est jamais *en retard* sur le personnage⁹⁶ », souligne à cet effet Hamon : le lecteur en sait toujours plus sur les êtres dont il lit les aventures que les êtres eux-mêmes. C'est pourquoi on peut dire que le roman naturaliste ne badine pas avec lui; il l'informe de vérités qui échappent à ses personnages. Dans un tel contexte discursif, la description – éducative – de réalités insoupçonnées, sous-jacentes au réel, avérées scientifiquement mais mal comprises par le commun des mortels (incarné par le personnage) se double de la démonstration – potentiellement didactique – des travers du personnage (vices de comportement, défauts de compréhension de soi ou d'interprétation du réel) à ne pas répéter dans la vie, sauf à ses propres risques et périls. Le naturalisme ne déviara pas de cette ambition souvent réaffirmée, fût-ce tacitement ou obliquement, à même ses productions romanesques, comme en témoigne *Soutien de famille*, roman d'Alphonse Daudet publié en 1898, où le narrateur prend soudain la parole pour déclarer :

[J]e rêvais de m'installer marchand de bonheur en plein Paris. Vous lisez bien, marchand de bonheur. Ce fut un temps ma fantaisie d'adopter cette profession bizarre, de mettre mon expérience de la vie et de la souffrance au service d'une foule de malheureux qui ne savent pas discerner ce qu'il y a de bon, ce qu'on peut extraire encore d'agréable de l'existence la moins favorisée. (SF 98.)

Voilà bien, trente ans après *Thérèse Raquin*, le rôle social que se confèrent les romanciers naturalistes qui n'ont pas endossé les préceptes de l'art pour l'art.

⁹⁶ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 105.

Ainsi, le savoir dans *Thérèse Raquin* se stratifie par degrés. Schématisons : le couple narrateur-lecteur est omniscient⁹⁷; les deux héros en savent long sur leur propre compte (qui est l'enjeu premier du roman et donc notre point focal principal), mais des bribes leur échappent; les personnages secondaires sont complètement bernés par la comédie de mensonges que leur livrent leurs amis meurtriers, ils ne devinent rien. Par exemple, quand Camille, qui craint le canotage – « La vérité était que le commis avait une peur horrible de l'eau » (TR 568), lit-on –, voit son épouse « horriblement pâle » hésiter à s'embarquer avec Laurent et lui sur la barque, le futur noyé se met à la narguer : « Ah! ah! cria Camille... Laurent, regarde donc Thérèse... C'est elle qui a peur!... Elle entrera, elle n'entrera pas... » (TR 568.) Camille peut bien rire, le lecteur quant à lui rit jaune, car il sait ce que le pauvre mari ignore – que Laurent vient de susurrer les mots suivants à l'oreille de son épouse : « Prends garde, [...] je vais le jeter à l'eau... Obéis-moi... Je réponds de tout. » (TR 568.) L'ironie zolienne s'accuse encore davantage quand à la suite le lecteur apprend que cette « fanfaronnade » est ce qui décide l'épouse à en finir : « Thérèse lui jeta un regard étrange; les ricanements de ce pauvre homme furent comme un coup de fouet qui la cingla et la poussa. » (TR 568.) Tout le long de la scène, les héros en savent plus long que le pauvre Camille. Autre exemple, après le meurtre cette fois : pour convaincre Mme Raquin de la remarier, « Thérèse jou[e], avec cette hypocrisie parfaite que son éducation lui avait donnée, la comédie de l'ennui et de l'accablement », tandis que Laurent prend « le rôle d'homme sensible et serviable », un rôle de composition, c'est le moins qu'on puisse dire (TR 597); le mensonge porte fruit, car il convainc toute la distribution des personnages secondaires encore vivants (Camille décédé, il va de soi, est au courant, à ce stade, de la duplicité du couple) du bien-fondé de leur union et du bonheur qu'ils y trouvent :

⁹⁷ Chacun à sa façon, bien sûr : le premier sait tout à l'avance et raconte rétrospectivement comme s'il avait été témoin de chaque fait et geste narré; le second apprend tout et devine la suite au fur et à mesure des incidents narrés et au gré des indices prospectifs (prolepses) que se permet le premier.

Telle était l'opinion de toute la société. Il arriva que Thérèse et Laurent furent donnés comme un ménage modèle. Le passage du Pont-Neuf entier célébrait l'affection, le bonheur tranquille, la lune de miel des deux époux. Eux seuls savaient que le cadavre de Camille couchait entre eux; eux seuls sentaient, sous la chair calme de leur visage, les contractions nerveuses qui, la nuit, tiraient horriblement leurs traits et changeaient l'expression placide de leur physionomie en un masque ignoble et douloureux. (TR 625.)

Cette stratification des savoirs (métaphorisée par l'expression « sous la chair ») autorise la narration à discriminer entre certaines « sensations étranges » (TR 603) – expression à prendre aussi au sens de *littérature à sensations*, car, rappelons-le avec Colette Becker, « Zola, pour provoquer une émotion forte, utilise des images et un vocabulaire stéréotypés, habituels dans une certaine littérature⁹⁸ ». Une fois le partage établi entre elles, il devient possible de les distribuer en fonction du degré d'*étrangeté*. Ce qui paraît *étrange* aux personnages peut très bien paraître tout naturel au couple lecteur-narrateur; en revanche, ce qui pourra éventuellement paraître curieux aux yeux de la narration (et donc à ceux du lecteur) fera plus souvent qu'autrement l'objet, dans le texte zolien, d'un *lissage* médico-scientiste, comme en fait foi l'extrait suivant :

Et le fait le plus étrange était encore l'attitude qu'ils gardaient vis-à-vis l'un de l'autre. Ils ne prononçaient pas un mot d'amour, ils feignaient d'avoir oublié le passé; ils semblaient s'accepter, se tolérer, *comme des malades* éprouvant une pitié secrète pour leurs souffrances communes. (TR 615, nous soulignons.)

Autrement dit, le « fait le plus étrange », c'est celui contre lequel avait buté Sainte-Beuve, celui qui avait exigé en préface une circonlocution de l'auteur, celui que le narrateur explique petit à petit, au fil des pages. Peut-être est-ce justement cette justification d'ordre psychique du remords qui aura dérouté le critique? La comparaison mythologique qu'il propose pour illustrer son propos le laisse penser :

Je prétends qu'ici vous manquez à l'observation ou à la divination, écrit Sainte-Beuve à Zola. C'est fait de tête et non d'après nature. Et, en effet, les passions sont féroces. Une fois déchaînées, tant qu'elles ne sont pas assouvies, elles n'ont pas de cesse. Elles vont droit au fait et but, fût-ce sur un cadavre. Si Clytemnestre et Égisthe, s'aimant à la fureur, n'avaient pu se posséder complètement qu'à côté du cadavre tout chaud et saignant d'Agamemnon, le cadavre d'Agamemnon ne les aurait pas gênés, au moins pour les premières nuits. [...] Ah!

⁹⁸ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 343.

plus tard, je ne dis pas. Quand la passion principale est satisfaite, on réfléchit, on voit les inconvénients : le chapitre des remords commence⁹⁹...

Zola dans *Thérèse Raquin* présentait le meurtre comme un geste participant de la pulsion érotique et inséparable de celle-ci, qui même pouvait la satisfaire, s'y substituer, l'oblitérer : « Le meurtre avait comme apaisé pour un moment les fièvres voluptueuses de leur chair; ils étaient parvenus à contenter, en tuant Camille, ces désirs fougueux et insatiables qu'ils n'avaient pu assouvir en se brisant dans les bras l'un de l'autre. » (TR 583.) Voilà toute l'explication offerte pour justifier le désamour des héros à ce stade précoce (prénuptial) de leur « remords ». Bien entendu, c'était nouer dans les profondeurs de l'être désir corporel et vie psychique – domaines que Sainte-Beuve estimait détachables, isolables, catégoriquement distincts.

C'est également la structure stratifiée des savoirs qui dans *Thérèse Raquin* permet les formidables séances de « télépathie¹⁰⁰ » auxquelles se livrent les héros. « Laurent et Thérèse avaient commencé le récit muet du jour de leur première entrevue dans la boutique », rappelle le narrateur durant la terrible nuit de noces (TR 608). En effet, avant même leur premier crime, la faute adultère, et tout au long du roman ensuite, les héros sont dotés d'une connivence quasiment extrasensorielle, sorte de sixième sens leur permettant de communiquer à l'insu des autres personnages en présence. Par exemple : « Laurent, en s'éloignant, échangea un rapide regard avec Thérèse, un regard plein de recommandations pressantes. » (TR 599.) Lecture des signes corporels parlants, cette faculté extraordinaire, qui confine au merveilleux, est si développée chez eux qu'elle leur donne même accès au réel d'autrui que nul autre ne saurait identifier. Quand, à l'idée de commettre le meurtre parfait, leurs regards se

⁹⁹ Charles-Augustin Sainte-Beuve à Émile Zola, lettre datée du 10 juin 1868, *loc. cit.*, p. 681.

¹⁰⁰ Il y a quelque anachronisme à employer le mot *télépathie* à l'égard d'un texte rédigé en 1867, car le mot dérive de l'anglais *telepathy* inauguré seulement une quinzaine d'années plus tard, en 1882, par le britannique Frederic Myers, l'un des fondateurs de la Society for Psychical Research. Le premier des deux tomes de suppléments du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse propose en 1877, soit dix ans après la publication de *Thérèse Raquin*, le mot « télésemie » : « Transmission de signaux au loin. » Pierre Larousse, *op. cit.*, t. XVI, p. 1251. Notre souci d'exactitude sémantique l'emportant sur nos scrupules chronologiques, nous emploierons *télépathie* sans plus hésiter dans la présente réflexion.

rencontrent « noirs et ardents », nous lisons : « Et de petites gouttes de sueur perlaient à la racine des cheveux de Thérèse, et des souffles froids donnaient des frissons imperceptibles à la peau de Laurent. » (TR 562.) Force est pour nous d'y déceler l'indice d'un échange non verbal entre les amants qui s'affirment leur souhait de calquer le récit de Michaud. « Cette sorte de divination » (TR 608) réciproque recouvre d'abord le désir mutuel de s'étreindre, ensuite celui de se débarrasser de l'époux encombrant, puis celui de s'allier contre le surgissement inopiné du défunt, celui de ne pas laisser le fantôme de Camille gâcher ce mariage pour lequel ils ont tout risqué, et ainsi de suite, jusqu'au « dernier regard » qu'ils s'échangent, « un regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison » (TR 667). On le voit, elle *recouvre* et *découvre* à la fois : elle recèle une longue série de secrets imbriqués l'un à l'autre, qu'elle révèle aux héros sans toutefois les dévoiler aux autres personnages. L'acuité avec laquelle le couple de meurtriers en use a de quoi fasciner; cependant, elle se comprend aisément et demeure absolument réaliste, c'est-à-dire éminemment plausible, parce qu'elle concerne chaque fois un « secret » partagé par les deux principaux intéressés et étranger aux autres personnages. Chaque fois, elle désigne une évidence. Le désir physique que Thérèse communique à Laurent par les yeux – « [s]es yeux, d'un noir mat, semblaient deux trous sans fond » (TR 543) – est impeccablement entendu et reçu par lui, parce qu'il correspond aux « cuisants besoins de chair » profondément inscrits en lui depuis qu'il a quitté « [c]e monde de jouissances brutales » qu'était sa vie de bohème parmi les peintres et ateliers parisiens (TR 542). Il ne s'agit donc pas véritablement d'une télépathie, pour peu qu'on s'y arrête, puisqu'il n'y a en fait rien d'extrasensoriel en jeu; c'est pure lecture mutuelle et réciproque de signes. Divination non pas fantastique, à partir des cartes ou du marc de café; mais réaliste, à même le langage corporel d'autrui.

La langue exclusive qu'ils parlent sans mot dire ne leur appartient en exclusivité que parce qu'elle concerne des vérités dont ils sont les seuls dépositaires (exception faite du couple narrateur-lecteur). Elle est une arme puissante dont ils se

servent habilement pour parvenir à leurs fins, car au fond c'est elle – beaucoup plus que la force de taureau de Laurent ou l'hypocrisie manipulatrice de Thérèse – qui terrasse Camille. Mais elle est une lame à double tranchant, qui se retourne contre ses possesseurs lorsqu'ils ne sont pas en présence d'autrui. Effectivement, la scène culminante de ces échanges « télépathiques » a lieu une fois les nouveaux époux laissés seul à seul dans leur chambre. Il convient de citer l'extrait au long pour bien rendre compte de la menace que représente ce langage insidieux :

Et malgré eux, par un étrange phénomène, tandis qu'ils prononçaient des mots vides, ils devinaient mutuellement les pensées qu'ils cachaient sous la banalité de leurs paroles. Ils songeaient invinciblement à Camille. Leurs yeux se continuaient le récit du passé; ils tenaient toujours du regard une conversation suivie et muette, sous leur conversation à haute voix qui se traînait au hasard. Les mots qu'ils jetaient çà et là ne signifiaient rien, ne se liaient pas entre eux, se démentaient; tout leur être s'employait à l'échange silencieux de leurs souvenirs épouvantés. Lorsque Laurent parlait des roses ou du feu, d'une chose ou d'une autre, Thérèse entendait parfaitement qu'il lui rappelait la lutte dans la barque, la chute sourde de Camille; et lorsque Thérèse répondait un oui ou un non à une question insignifiante, Laurent comprenait qu'elle disait se souvenir ou ne pas se souvenir d'un détail du crime. Ils causaient, ainsi à cœur ouvert, sans avoir besoin de mots, parlant d'autre chose. N'ayant d'ailleurs pas conscience des paroles qu'ils prononçaient, ils suivaient leurs pensées secrètes, phrase à phrase; ils auraient pu brusquement continuer leurs confidences à voix haute, sans cesser de se comprendre. [...] [C]et entêtement de leur mémoire à leur présenter sans cesse l'image de Camille, les affolai[t] peu à peu; ils voyaient bien qu'ils se devinaient, et que, s'ils ne se taisaient pas, les mots allaient monter d'eux-mêmes à leur bouche, nommer le noyé, décrire l'assassinat. Alors, ils serrèrent fortement les lèvres, ils cessèrent leur causerie.

Et dans le silence accablant qui se fit, les deux meurtriers s'entretenaient encore de leur victime. Il leur semblait que leurs regards pénétraient mutuellement leur chair et enfonçaient en eux des phrases nettes et aiguës. Par moment, ils croyaient s'entendre parler à voix haute; leurs sens se faussaient, la vue devenait une sorte d'ouïe, étrange et délicate; ils lisaient si nettement leurs pensées sur leurs visages, que ces pensées prenaient un son étrange, éclatant, qui secouait tout leur organisme. (TR 608.)

Il y a des choses bonnes à discuter entre soi; et d'autres qu'on préférerait cacher même à son complice. Que cette « télépathie » au fond toute naturelle entre deux individus partageant le même vécu soit pourtant désignée d'« étrange phénomène » a pour effet de placer leurs discussions muettes sous le signe de la « pénétration mutuelle » unissant corps et âme qui les caractérise, et de ressusciter l'image de l'hermaphrodite faite de Laurent et de Thérèse qu'ils sont devenus durant le deuil : un être unique n'éprouve aucune difficulté à faire dialoguer ensemble deux facettes de sa personnalité. « Thérèse et Laurent n'ont simplement plus besoin du langage, car ils

communiquent au-delà de celui-ci à travers une communion de l'âme et du corps¹⁰¹ », remarque Sophie Ménard, qui dans sa thèse « “Les guenilles humaines” ou les aveux du corps » s'est attardée à examiner cette question :

Thérèse répond aux « questions insignifiantes » de Laurent par un « oui ou un non », respectant la cohérence dialogique qui suggère que lorsqu'une question est posée, une réponse est attendue. Sous-jacent au *manifeste* qui s'entend à l'oreille et qui se présente, cacophonique, à la surface, se terre un autre sens, plus profond, qui appartient au *latent* et qui résulte d'un processus herméneutique. Pour pouvoir lire le sens voilé et occulté, les meurtriers s'inventent une exégèse qui identifie les signes dépositaires du crime afin d'en extorquer les inférences requises. Véritable face-à-face clinique où les opérations intellectuelles effectuées par les protagonistes consistent à lire l'autre, à connaître et à interpréter à partir de conjectures, suppositions, intuitions, « divination » et « rapprochement d'idées », les deux assassins jouent respectivement le rôle de l'observateur et de l'observé. Ils font un travail de mise en corrélation du visible et de l'énonçable. Ce dispositif est entièrement basé sur une réciprocité herméneutique où les paroles, le ton, la posture, le regard font signes à travers la grille de lecture du secret. Si les mots « rose » et « feu », logiquement, n'ont aucun lien avec la scène du meurtre et ne font pas écho à une signification littérale, ils ont un sens latent que les meurtriers entendent et comprennent, alors que, pour un tiers exclu, ces mots cryptés ne possèdent pas la même valeur sémantique. La langue demeure à la fois désémiotisée et illisible pour les auditeurs non avisés et sursémiotisée pour ceux qui sont intégrés dans la chaîne du secret, c'est-à-dire Thérèse et Laurent¹⁰².

Voilà bien, si on nous permet de reprendre l'image de l'être bisexué, l'un des avantages de l'hermaphrodisme, bénéfice qui cependant est compensé par un problème corollaire autrement plus terrible. Pour le dire avec les termes de Ménard, si une telle « communauté de corps et d'esprit » a la vertu de permettre de dialoguer et « de se comprendre sans le support de la parole¹⁰³ », elle comporte le travers de cette même fluidité immédiate des communications : les remords de l'un s'aggraveront au contact de ceux de l'autre et s'emballeront irréversiblement, justement parce que rien n'entrave leur circulation. Toujours selon les termes de Ménard, la « voix intérieure » des héros qui retrace, « de façon directe et sensible, l'expérience criminelle et

¹⁰¹ Sophie Ménard, « “Les guenilles humaines” ou les aveux du corps : Poétique de la révélation psychophysiologique dans l'œuvre d'Émile Zola », thèse dirigée par Véronique Cnockaert et Jean-Louis Cabanès, Montréal; Paris, Université du Québec à Montréal; Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, doctorat en études littéraires, 2011, f° 373. En ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/4391/>.

¹⁰² *Ibid.*, f° 376. Ménard cite Émile Zola (TR 608).

¹⁰³ *Ibid.*, f° 378.

pathologique¹⁰⁴ » dont ils sont dépositaires en tant que meurtriers (et dont le couple narrateur-lecteur a connaissance), prend une vie autonome. De l'affolement – procuré par la montée inexorable des réminiscences qui refont surface malgré l'effort de les garder enfouies – à la folie, le pas semble court. Or, Ménard a montré, d'une part, que le bruit des paroles insignifiantes échangées inconsciemment par Thérèse et Laurent vise à recouvrir, voire à enterrer sous un amas de coquilles vides, les aveux hallucinés, silencieux et impétueux, auxquels les deux meurtriers se livrent bien malgré eux, sans jamais parler de leur crime; d'autre part, que ce tintamarre de mots insipides et vains en fait rappelle « la parole perturbée, incomplète et sans liaison de l'aliéné », et qu'à ce titre il constitue un symptôme et même une phase de la folie répertoriés par les aliénistes de l'époque : « Une des caractéristiques du langage délirant est l'incohérence des phrases qui ne s'arriment pas à un sens clair et à une idée précise¹⁰⁵ », note-t-elle. Autrement dit, « l'étrange phénomène » que recèle cette scène charnière parmi les (nombreux) épisodes de « télépathie » du roman n'est autre qu'un jalon de premier ordre dans la progression du trouble mental des deux héros.

Encore une fois, l'étrangeté est intégrée au récit par le narrateur zolien au moyen d'un dispositif dialogique; ici, cependant, et c'est de là que la scène tire toute sa force, la juxtaposition des données réelles et factices est si étroite qu'il faut parler plutôt de superposition, car les deux coïncident, affleurent en même temps. Le bouillonnement oral de la langue inconsciente, apparentée « à l'énonciation aliénée » parce qu'« en rupture avec le système de référence usuel », suivant l'analyse de Ménard, effectivement s'entrelace au langage muet des profondeurs authentiques, à cette « parole interne » qui « apparaît comme tout à fait raisonnante puisqu'elle offre un "compte rendu" de l'expérience hallucinogène, du crime morbide et, de ce fait, du roman¹⁰⁶ ». Les lames de fond, les flots souterrains – et mystérieux parce que difficilement accessibles sous l'effervescence sensible du brouhaha de surface –,

¹⁰⁴ *Ibid.*, f° 377.

¹⁰⁵ *Ibid.*, f° 372.

¹⁰⁶ *Ibid.*, f° 377.

grâce au bilan rétrospectif leur étant associé par le narrateur et s'établissant de connivence avec le lecteur (qui garde en mémoire les événements passés), prennent valeur de vérités profondes que la narration révèle ou éclaire d'une lumière nouvelle. Parce qu'il est au fait de ces données « secrètes », au moins intuitivement, le lecteur leur attribue le statut de vérités complètes. Or, par ce dispositif sémiotique, les abîmes de mystère, jusqu'alors cachés et désormais éclaircis, corollairement prennent aussi valeur d'explication fondamentale du phénomène global. Ils deviennent la cause effective du tumulte superficiel.

La poétique du dévoilement et de la mise en lumière comporte donc, à même sa structure herméneutique, une logique causale qui attribue au celé, au secret sans cesse en voie d'émerger, le sens d'une explication positive des merveilles rencontrées au fil de la lecture. Par conséquent, les diverses hypothèses d'élucidation du réel émises au sein de la fiction (par les personnages et par le narrateur) se distribuent en deux catégories mutuellement exclusives mais en quelque sorte superposables, car stratifiables à l'infini : l'explication vraie se cache toujours derrière (ou sous) l'explication fausse, mais la vraie reste toujours susceptible de s'avérer fausse, en définitive, substituée ultérieurement par quelque réalité plus profonde encore.

En somme, le procédé dialectique – à quelque égard hégélien – qui renvoie dos à dos, d'une part, les perceptions incorrectes, les impressions erronées, l'imagination débridée, les méprises fantasmagoriques et les paroles vaines du personnage et, de l'autre, les données du récit attestées comme authentiques par le narrateur permet l'incursion d'un nombre important d'ambiances, de thèmes et de schèmes surnaturels, mythologiques, sordides, noirs, oniriques ou extrasensoriels; il se combine au lissage scientiste que nous avons mis en évidence plus haut. Muni de ces deux techniques, Zola se trouve à aborder une impressionnante somme de mystères inexpliqués : « Il recherche l'exceptionnel, les situations frappantes¹⁰⁷ »

¹⁰⁷ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 327.

rappelle Colette Becker, qui souligne par ailleurs qu'en préface l'auteur se montre déchiré entre deux *projets*, l'un d'analyse minutieuse du réel et l'autre d'émulation des succès littéraires passés :

Ces tiraillements caractérisent plus encore le roman, ajoute Becker, dans lequel le propos scientifique est sans cesse perverti par l'héritage technique et rhétorique de son auteur, par le système d'idées reçues, concepts, images, associations héritées du code culturel, par le mythologique et l'obsessionnel¹⁰⁸.

De tels déchirements sont sûrement le lot de tout créateur ambitieux. Mais ce qui nous semble distinguer l'effort de Zola dans *Thérèse Raquin*, c'est la manière dont il concilie sensations fortes et science objective. Comme l'a indiqué Ménard avant nous, « le revenant, s'il suggère la victoire du romanesque sur le scientifique, métaphorise aussi l'hallucination et la superstition¹⁰⁹. » Chaque mystère surnaturel (possession, hantise, etc.) ou naturel (hallucination, télépathie, etc.) qu'il aborde est expliqué logiquement, rattaché à une chaîne causale positive et raisonnée. Il en ira de même pour cette grande énigme qu'est le suicide, comme nous allons le voir.

Un stigmaté, une hallucination, un éclair à étaler

La scène du meurtre dans *Thérèse Raquin* comporte un incident en apparence anodin, qui lui aussi finit par prendre des proportions fantastiques. La chose se produit à même l'embarcation, sur la Seine, alors qu'une lutte à mort s'est engagée :

Laurent secouait toujours Camille, en le serrant d'une main à la gorge. Il finit par l'arracher de la barque à l'aide de son autre main. Il le tenait en l'air, ainsi qu'un enfant, au bout de ses bras vigoureux. Comme il penchait la tête, découvrant le cou, sa victime, folle de rage et d'épouvante, se tordit, avança les dents et les enfonça dans ce cou. Et lorsque le meurtrier, retenant un cri de souffrance, lança brusquement le commis à la rivière, les dents de celui-ci lui emportèrent un morceau de chair. (TR 569-570.)

Simple blessure de guerre, pourrions-nous croire à ce stade du roman, que cette morsure imprimée au cou de Laurent. Cependant, le paragraphe entier semble affirmer le contraire. Ce qui se joue dans ces lignes est bel et bien l'événement

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Sophie Ménard, « Les fantômes nuptiaux chez Zola », *loc. cit.*, p. 97.

majeur du récit, celui autour duquel pivote le destin des deux héros, mais l'événement majeur, à lire de près l'extrait, n'est nullement le fait que Laurent ait projeté Camille par-dessus bord, puisque tout semble joué d'avance (comme partout ailleurs dans ce récit où on nous prévient des « dénouements » à venir) : Laurent est déjà « le meurtrier » alors que « sa victime » vit toujours, se débat, n'a pas encore reçu de coup mortel. Camille périra aux mains de son ami, nous le savons d'entrée de jeu. Ce que nous n'attendions pas, c'est cette blessure. D'ailleurs, à elle s'applique le lexique le plus expressif et violent du passage : « folle », « rage », « épouvante », « tordit », « enfoncer »; à l'inverse, l'action de Laurent est autoritaire et contenue.

En quoi cette morsure est-elle majeure? Elle signe l'assassinat. Camille aura donc pris part à son propre meurtre à double escient : d'abord psychiquement, en narguant Thérèse au moment où elle hésitait à aller de l'avant avec le plan de son complice; et ensuite physiquement, par cette morsure dans la chair de Laurent. Cette répartition psyché-sang correspond aux valeurs tempéramentales des héros assassins, l'une nerveuse, l'autre sanguin. Le véritable acteur de tout le chapitre, c'est lui, Camille, la victime. Toute son existence, il aura paru mûr pour le trépas : « pauvre être » au « corps déjeté, montrant sa maigreur » (TR 565), faible, chétif, petit, craintif ... « son état maladif » (TR 568) perpétuel lui donnait un air de mort-vivant et une vivacité de mort-né, lui mettait un pied déjà dans la tombe. Tout indiquait qu'il se laisserait partir sans difficulté. La surprise tient au fait qu'il se soit battu si vaillamment, et qu'il se soit battu tout court; la surprise vient de cette énergie du désespoir qui lui est spontanément venue, se sentant en danger de mort.

Par là, Zola prête à la nature humaine une puissance occulte, insoupçonnée, une rébellion viscérale de la vie contre la mort qui est pourtant son but universel. Or, cet élan subit d'énergie qu'il donne à Camille dans les derniers instants de son existence ne mourra pas, ne disparaîtra avec le décès de son dépositaire. La rébellion contre la mort se trouve imprimée par la morsure et vivra désormais dans la chair de

l'assassin. De même, elle vivra dans les nerfs de l'assassine, imprimée là par les cris désespérés de la victime, comme l'atteste le paragraphe qui précède celui de la morsure : « "Thérèse! Thérèse!" appela de nouveau le malheureux qui râlait. / À ce dernier appel, Thérèse éclata en sanglots. Ses nerfs se détendaient. La crise qu'elle redoutait la jeta toute frémissante au fond de la barque. Elle y resta pliée, pâmée, morte. » (TR 569.) Encore ici, le nœud de ce qui se joue n'est pas le meurtre, puisqu'on sait déjà qu'il s'agit du « dernier appel » de Camille – celui-ci, forcément, va mourir. L'attention est concentrée sur l'éclatement des sanglots de Thérèse : si « nerveuse » soit-elle de nature, n'y a-t-il pas quelque étonnement à la voir réagir ainsi devant un « dénouement » qu'elle a ménagé de longue haleine? Qui plus est, encore ici, la vivacité se trouve soudain transférée du côté de la blessure (non pas physique mais psychique, puisqu'il est mention de « crise »), blessure déterminée par l'énergie du désespoir de Camille, blessure qui laisse pour « morte » la meurtrière.

La formidable détente d'énergie que provoque la menace de mort au sein du vif (même s'il est à peine vif) ne sera pas gaspillée en pure perte; l'onde de choc ne se dissipera pas dans les eaux de la Seine, bien que ce soit là qu'aboutit Camille. Car dès le lendemain du meurtre, la morsure prend vie sur le cou de l'assassin :

Il rabattit le col de sa chemise et regarda la plaie dans un méchant miroir de quinze sous accroché au mur. Cette plaie faisait un trou rouge, large comme une pièce de deux sous; la peau avait été arrachée, la chair se montrait, rosâtre, avec des taches noires; des filets de sang avaient coulé jusqu'à l'épaule, en minces traînées qui s'écaillaient. Sur le cou blanc, la morsure paraissait d'un brun sourd et puissant; elle se trouvait à droite, au-dessous de l'oreille. Laurent, le dos courbé, le cou tendu, regardait, et le miroir verdâtre donnait à sa face une grimace atroce. (TR 575.)

Rouge, rosâtre, « d'un brun sourd et puissant » ou tachetée de noir... la plaie paraît vivre de ses mille tonalités différentes. L'effet est intensifié par la dynamique de la couleur complémentaire luisant au fond du mauvais miroir : le « vert maléfique¹¹⁰ »

¹¹⁰ « *Thérèse Raquin* est une symphonie en vert majeur, écrit Garguilo. Dès les premières pages du roman, le vert maléfique apparaît. Il donne sa couleur au passage du Pont-Neuf baigné de lumière glauque. La boutique de mercerie présente des boiseries verre bouteille. Derrière la vitrine, les marchandises présentent des reflets verdâtres. Dans le magasin des pelotons de laine verte s'entassent

que René Garguilo voit comme la dominante de *Thérèse Raquin*, une nuance nous rappelant les menaçants « yeux verts » braqués par le chat François sur Laurent. Et si entre temps celui-ci connaîtra un peu plus d'un an d'oubli, à ne se préoccuper ni de Thérèse ni de sa morsure, ce ne sera que dormance, comme l'explique Garguilo, qui a une formule heureuse pour décrire les turpitudes du héros : « Laurent s'abandonne à la paresse, à la gourmandise et même à la luxure avec un modèle rencontré chez un ami peintre alors qu'elle posait pour une "Bacchante nue". Cependant, la ronde des péchés capitaux ne réussit pas à l'étourdir¹¹¹. » De fait, la plaie bientôt se ravive, avec un tel regain d'énergie qu'elle se passe de l'intermédiaire du miroir :

Le sang s'était porté violemment à son cou, et son cou le brûlait. Il y porta la main, il sentit sous ses doigts la cicatrice de la morsure de Camille. Il avait presque oublié cette morsure. Il fut terrifié en la retrouvant sur sa peau, il crut qu'elle lui mangeait la chair. Il avait vivement retiré la main pour ne plus la sentir, et il la sentait toujours, dévorante, trouant son cou. Alors, il voulut la gratter délicatement, du bout de l'ongle; la terrible cuisson redoubla. Pour ne pas s'arracher la peau, il serra les deux mains entre ses genoux repliés. Roidi, irrité, il resta là, le cou rongé, les dents claquant de peur. (TR 589.)

La plaie constitue l'une des seules traces matérielle du passage de Camille sur la terre (il y a le portrait aussi). Et pour celui qui la porte, elle représente beaucoup plus qu'un simple souvenir physique. D'une part, il ne s'agit pas d'un bibelot indifférent, ce n'est pas quelque mèche de cheveux d'un défunt qu'on regrette; d'autre part, elle n'est pas la séquelle on ne peut plus ordinaire de quelque bagarre malencontreuse. Elle est une marque indélébile portée on ne peut plus intimement, à même le corps, à même la chair, et, en sus, par la personne coupable du meurtre du défunt. Il y a donc de bonnes raisons pour qu'elle prenne une valeur spéciale à ses yeux. Elle est une flétrissure (châtiment aboli depuis peu¹¹²), voire un stigmat, au sens chrétien de

dans des cartons verts. Plus tard, le vert sera la couleur du cadavre de Camille; la couleur aussi des eaux de la Seine où les deux amants l'ont noyé. » René Garguilo, *loc. cit.*, p. 120.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 117. Garguilo cite Émile Zola (TR 586).

¹¹² La flétrissure consistait en un châtiment officiellement institué, comme le rappelle l'article « flétrissure » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « Marque que l'on imprimait avec un fer chaud sur le corps d'un condamné : La FLETRISSURE a été abolie en France par la loi du 28 avril 1832. » Pierre Larousse, *op. cit.*, t. VIII, p. 450.

marque miraculeuse, comme l'avance Garguilo¹¹³. Ceci dit, l'« étrange phénomène » dont le héros se croit victime n'a rien d'étrange, il est tout physiologique, et des plus faciles à expliquer :

Il s'approcha de son miroir, tendit le cou et regarda. La cicatrice était d'un rose pâle. Laurent, en distinguant la marque des dents de sa victime, éprouva une certaine émotion, le sang lui monta à la tête, et il s'aperçut alors d'un étrange phénomène. La cicatrice fut empourprée par le flot qui montait, elle devint vive et sanglante, elle se détacha, toute rouge, sur le cou gras et blanc. En même temps, Laurent ressentit des picotements aigus, comme si l'on eût enfoncé des aiguilles dans la plaie. Il se hâta de relever le col de sa chemise. (TR 591.)

« La plaie de Laurent est un stigmat. Il en souffre comme d'une plaie vive. Il croit voir le sang s'en échapper. Une fois de plus, nous sommes aux limites du pathologique et du surnaturel¹¹⁴ », écrit Garguilo, à propos de la scène. Sans doute celui-ci se laisse-t-il volontairement berner par le travail syntaxique de Zola qui dote la plaie d'une vie propre en la décrivant « vive », en lui prêtant l'action de *se détacher*, en faisant d'elle le sujet grammatical de deux phrases. Car l'auteur de *Thérèse Raquin* joue, là encore, le jeu des perceptions à travers la crédulité effrayée de ses personnages, pour instiller à son réalisme des pointes de fantastique; mais il se trouve surtout à illustrer le trouble conscient de son héros. Semblable à l'indélébile tache de sang royal que Macbeth régicide tente furieusement de nettoyer – s'écriant : « Tout l'océan du grand Neptune suffira-t-il à laver ce sang de ma main¹¹⁵? » –, la

¹¹³ René Garguilo, *loc. cit.*, p. 120.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ William Shakespeare, *Macbeth*, dans *Hamlet, Othello, Macbeth*, traduction de François-Victor Hugo, révisée sur les textes originaux par Yves Florenne et Élisabeth Duret, édition présentée et commentée par Yves Florenne, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », série « Théâtre », no 1265, 1984, p. 300. Saisissant est le nombre de recoupements qui existent entre l'intrigue de *Thérèse Raquin* et celle du classique de Shakespeare, surtout en ce qui trait au couple de meurtriers; mentionnons-en quelques-uns, tout en précisant qu'ils n'impliquent nullement que Zola se soit consciemment inspiré de l'illustre dramaturge anglais : la sulfureuse et immorale Lady Macbeth incite Macbeth à tuer le Roi; l'un et l'autre développent, suite à leur forfait manigancé de connivence, des « pensées malades » qui ébranlent leur « noble énergie »; des hallucinations prennent Macbeth, qui nombre de fois voit surgir, « ombre horrible! », le spectre d'une de ses victimes; son « infernale reine », Lady Macbeth, tombe au somnambulisme, « un trouble causé par d'accablantes visions qui l'empêchent de reposer »; ainsi tourmentés par la culpabilité, Lady Macbeth s'enlève la vie, tandis que son mari sombre dans la démence avant d'être terrassé par une rébellion. *Ibid.*, p. 299, 324, 364, 355.

morsure qu'a imprimée Camille au cou de Laurent matérialise physiologiquement la culpabilité du meurtrier. Elle matérialise également son remords, et ce, doublement. Physiquement, certes; langagièrement aussi, observe Garguilo : « Il y a dans la notion de *remords* l'idée de *morsure*. (*Remordere* : *remordre*.) Le coupable ressent cette morsure à chaque reproche qu'il reçoit de sa conscience¹¹⁶. » Si cette morsure est « purement physique », la vie que lui prête sa victime est purement fantasmatique, voilà la démonstration que conduit Zola à travers les nombreuses répétitions, dans le roman, de la vitalité autonome de cette plaie conçue par le héros comme un stigmat. Le fait qu'il la voie dans le miroir l'indique bien : c'est le regard que porte Laurent sur lui-même qui donne vie à cette cicatrice.

Souvenons-nous que la contrepartie de la morsure au cou de Laurent, c'est la « crise » nerveuse qu'a provoquée en Thérèse le « dernier appel » de Camille. Si la symétrie des troubles des meurtriers au lendemain de leur forfait n'est pas soulignée avec insistance par le narrateur zolien, elle n'en demeure pas moins présente. Thérèse s'alite trois jours de temps, puis trouve enfin le courage d'affronter sa belle-mère : « Depuis le meurtre, elle redoutait cette première entrevue; elle était restée couchée pour en retarder le moment, pour réfléchir à l'aise au rôle terrible qu'elle avait à jouer. » (TR 581.) Elle craignait d'être démasquée par Mme Raquin. Comme son complice, son premier réflexe aura été de se confronter à un juge autrement plus terrible, le miroir : « Lorsqu'elle fut habillée, elle alla se regarder dans une glace, frotta ses yeux, passa ses mains sur son visage, comme pour effacer quelque chose. » (TR 580.) Ce qu'il y a à effacer, là, est ineffaçable : c'est l'appel désespéré de son époux; c'est la conscience du mal, le remords. Voilà ce qu'elle et lui apprendront en se mariant, et le dernier tiers du roman (chapitres XXII à XXXII) se veut l'analyse patiente et minutieuse de la prise de conscience (refus, lutte, résignation) par les deux héros de cette réalité indélébile, conscience qui se développe pour eux en monomanie, tourne à l'idée fixe, devient obsession morbide.

¹¹⁶ René Garguilo, *loc. cit.*, p. 113.

Zola accorde de longues pages à noter la progression du mal. « Ce qui l'intéresse est l'étude du détraquement¹¹⁷ », confirme Colette Becker. Nous voyons ainsi Thérèse imaginer un moyen radical de remédier à la situation :

Leurs baisers furent atrocement cruels. Thérèse chercha des lèvres la morsure de Camille sur le cou gonflé et roidi de Laurent, et elle y colla sa bouche avec emportement. Là était la plaie vive; cette blessure guérie, les meurtriers dormiraient en paix. La jeune femme comprenait cela, elle tentait de cautériser le mal sous le feu des caresses. Mais elle se brûla les lèvres, et Laurent la repoussa violemment, en jetant une plainte sourde; il lui semblait qu'on lui appliquait un fer rouge sur le cou. Thérèse, affolée, revint, voulut baiser encore la cicatrice; elle éprouvait une volupté âcre à poser sa bouche sur cette peau où s'étaient enfoncées les dents de Camille. Un instant, elle eut la pensée de mordre son mari à cet endroit, d'arracher un large morceau de chair, de faire une nouvelle blessure, plus profonde, pour enlever les marques de l'ancienne. Et elle se disait qu'elle ne pâlerait plus alors en voyant l'empreinte de ses propres dents. Mais Laurent défendait son cou contre ses baisers; il éprouvait des cuissons trop dévorantes, il la repoussait chaque fois qu'elle allongeait les lèvres. (TR 618.)

Tout comme embrasser la plaie de Laurent (à la façon d'un vampire) ne cautérise nullement le mal, équivaut au contraire à lui appliquer « au fer rouge » la marque honteuse qu'il possède déjà, mordre à même la chair du cou ne ferait qu'imprimer une nouvelle flétrissure, plus profonde que la précédente, et tout aussi visible et indélébile. La même idée folle viendra à Laurent plus tard, cette fois sur un mode nettement suicidaire (preuve de l'aggravation du mal), lorsque, de nouveau face au miroir, il songe à « s'entamer le cou » avec son rasoir (TR 656). Mais quels que soient les stratagèmes envisagés par l'être hermaphrodite, le lisse de la peau à cet endroit est à jamais perdu. Il n'y a rien à faire pour les héros contre la matérialisation physique de leur remords; et tout à voir, semble-t-il, pour le couple narrateur-lecteur, car Zola reviendra de multiples fois sur le motif, l'étudiant sous divers angles, la développant au gré de mises en scène savamment orchestrées, qui scandent le détraquement nerveux des héros.

Il en va de même pour la flétrissure psychique qui s'empare des nerfs du couple. L'effet de celle-ci est décrit à la suite du passage que nous venons de citer. Si

¹¹⁷ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 333.

l'un et l'autre des meurtriers ressentent la brûlure du sang de Laurent qui affleure à la surface de sa peau par la plaie vive, ils subissent l'un et l'autre la furie des nerfs de Thérèse secoués par l'appel de Camille. Le texte zolien est très clair sur ce plan :

Ils avaient beau se briser dans des étreintes terribles, ils criaient de douleur, ils se brûlaient et se meurtrissaient, mais ils ne pouvaient apaiser leurs nerfs épouvantés. Chaque embrassement ne donnait que plus d'acuité à leurs dégoûts. Tandis qu'ils échangeaient ces baisers affreux, ils étaient en proie à d'effrayantes hallucinations; ils s'imaginaient que le noyé les tirait par les pieds et imprimait au lit de violentes secousses¹¹⁸. (TR 618.)

Ainsi, l'hallucination affligeant les deux héros, laquelle met en vedette le cadavre de leur victime, fait pendant à la morsure de Camille. D'ailleurs, la moiteur froide du noyé répond symétriquement aux cuissons de la plaie : « Ils poussèrent un cri et se pressèrent davantage, afin de ne pas laisser entre leur chair de place pour le noyé. Et ils sentaient toujours des lambeaux de Camille, qui s'écrasait ignoblement entre eux, glaçant leur peau par endroits » (TR 618). C'est, si on veut, la matérialisation psychique de leur remords, car le surgissement importun « du noyé, qui se gliss[e] [...] sous le drap avec des ricanements » (TR 619), est concret, palpable, Zola l'indique clairement :

La fièvre, le délire les prenait, et cet obstacle devenait matériel pour eux; ils touchaient le corps, ils le voyaient étalé, pareil à un lambeau verdâtre et dissous, ils respiraient l'odeur infecte de ce tas de pourriture humaine, tous leurs sens s'hallucinaient, donnant une acuité intolérable à leurs sensations. La présence de cet immonde compagnon de lit les tenait immobiles, silencieux, éperdus d'angoisse. (TR 616.)

Flaubert, dix ans plus tôt, dans *Madame Bovary*, avait utilisé exactement la même métaphore pour signifier la fin de l'attirance charnelle, montrant Léon envahi par le sentiment d'une « présence » s'insinuant entre lui et son amante :

¹¹⁸ Sophie Ménard s'est penchée sur le sens de l'expression *se faire tirer par les pieds* employée par Zola; renvoyant à l'ouvrage *Le Folklore français* d'Arnold Van Gennep, elle explique : « L'apparition du fantôme lors des ébats conjugaux nuptiaux signale cette parenté entre la sexualité et la mort et souligne, également, de façon charivarique, un mauvais mariage. La croyance populaire veut que, lorsqu'un veuf ou une veuve se remarie, le défunt jaloux et possessif vienne "tirer par les pieds" le nouveau conjoint. » Sophie Ménard, « Les fantômes nuptiaux chez Zola », *loc. cit.*, p. 104. Ménard signale spécifiquement le tome I de l'ouvrage de Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain, tome premier : Du berceau à la tombe*, Paris, Picard, 1943, t. I, p. 533.

Cependant, il y avait sur ce front couvert de gouttes froides, sur ces lèvres balbutiantes, dans ces prunelles égarées, dans l'étreinte de ses bras, quelque chose d'extrême, de vague et de lugubre, qui semblait à Léon se glisser entre eux, subtilement, comme pour les séparer. (MB 583.)

Façon bien sûr de faire sentir matériellement le malaise psychique. Ce « quelque chose d'extrême », c'est le mal de vivre d'Emma, c'est le remords de Thérèse et de Laurent, c'est ce qui tue l'amour et ce qui, à terme, tue le suicidé du naturalisme.

« Ce cadavre séparant les époux à jamais », Maria Watroba en fait un *révélateur* de vérités analogue au narrateur; elle plaide que le noyé ressuscitant incarne « la voix de la conscience (ou quelque chose d'approchant), qui se fait d'autant mieux entendre que les mots lui sont inutiles¹¹⁹ »; mais il est surtout *rappel* de la vérité, puisque sa malice ne se manifeste qu'à ceux qui sont déjà au courant de ce qu'il révèle : Thérèse, Laurent et le couple narrateur-lecteur. Personne d'autre n'a vent de sa présence. Le cadavre matérialise psychiquement le *remords* des meurtriers en même temps qu'il est, par son surgissement intempestif et inexpugnable, la matérialisation psychique du *châtiment* qui correspond aux criminels ayant su déjouer la justice des hommes. Il existe des matérialisations physiques correspondantes dans *Thérèse Raquin* pour ces deux figures de tradition chrétienne : la plaie vivante concrétise physiquement le remords; le châtiment, quant à lui, s'actualise physiquement d'abord dans la *flétrissure*, puis dans le double suicide final.

On peut s'étonner qu'il y ait quelque dissymétrie, dans ce roman si *construit*, entre la montée lente de la folie hallucinogène, qui s'étend sur une longue période de temps, et le poison ingurgité d'un trait, effectif en quelques secondes : « Ce fut un éclair », écrit Zola (TR 667). « Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?¹²⁰ » s'interroge le poète baudelairien dans *Les Fleurs du Mal*. Le rapprochement n'est pas

¹¹⁹ Maria Watroba, *loc. cit.*, p. 26.

¹²⁰ Charles Baudelaire, « À une passante », d'abord paru dans *L'Artiste* du 15 octobre 1860, recueilli en 1861 dans *Les Fleurs du Mal*, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, 1975, p. 93.

anodin : le Mal et ses Fruits (qui dérivent des Fleurs) sont omniprésents dans *Thérèse Raquin*; le désir contrarié aussi. La promesse que se font Thérèse et Laurent en vidant le verre de poison, « le mari près de la table, la femme pliée devant le buffet » (TR 667), c'est-à-dire « crispés comme des extravagants¹²¹ », comme l'écrit Baudelaire, cette promesse est celle d'emporter leur secret dans la nuit; et leur pari consiste à se donner rendez-vous, eux aussi, dans l'éternité (peu importe qu'il s'agisse des Enfers ou du Ciel).

Le « poète » et la « passante » se sont compris, l'espace d'une seconde seulement; par contre, leur rencontre a été préparée sur deux strophes de quatre alexandrins. Se reverront-ils? Qui sait! Le dernier tercet du poème multiplie les exclamations qui démultiplient le point d'interrogation du premier tercet et se bornent à révéler l'entente tacite des deux protagonistes. Maintenant, que dire de Thérèse et de Laurent? Ce rendez-vous dans l'au-delà les fera-t-il renaître au désir comme le « poète »? Ayant longuement préparé la tempête, la narration zolienne se retire. Après avoir été si loquace quant à ce qui allait générer l'« éclair », après avoir tant parlé de l'orage qui se tramait, gonflait, s'agitait, grondait, menaçait d'éclater, se développait en des proportions titanesques, le narrateur se tait et laisse place à la fulgurance de l'instant si patiemment ménagé. Zola préserve au suicide tout son mystère. Il se contente de montrer ses deux héros enfin réconciliés, et grâce à cela, consolés : « Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille. » (TR 667.) De ce point de vue, il semble que Zola recula devant la tâche de naturaliser l'élément mélodramatique qu'est le suicide, préférant tirer le plein parti de ses vertus romanesques (de surprise, de coup de théâtre) et romantiques (de consolation, de récrimination à l'encontre des cruautés du réel).

¹²¹ Nous reformulons au pluriel un autre vers fameux de ce poème de Baudelaire : « Moi, je buvais, crispé comme un extravagant ». *Ibid.*, t. I, p. 92.

Le naturalisme encore précoce de *Thérèse Raquin* parvient à naturaliser l'enfer, un hermaphrodite, une coïncidence, une possession, des faits divers, une télépathie, un stigmat, une hantise, mais n'éluciderait pas le mystère du suicide, ne le rendrait pas naturel, ne le naturaliserait pas? Hypothèse difficile à tenir, même si, à l'instar de la maladie et de la chair, le suicide demeure une énigme insoluble, apte à susciter les projections fantasmatiques les plus fascinées et terrifiées. D'autant plus que, si Zola s'était réellement abstenu de naturaliser la mort volontaire dans *Thérèse Raquin*, le double suicide qui clôt la dernière page du roman aurait paru pour le moins irrégulier, suspect, improbable, malvenu, isolé, douteux. Or, il n'en est rien. Au contraire, ce suicide, lorsqu'il survient, semble écrit en toutes lettres depuis longtemps à l'horizon du destin des deux héros.

L'ultime dénouement de *Thérèse Raquin* remonte à loin, en effet. La narration le prépare de longue main. De fait, il n'y a pas grand abus à estimer que Zola, à partir du moment charnière qu'est la nuit de noces de Thérèse et Laurent, ne raconte rien d'autre que leur suicide, c'est-à-dire l'insensible et inlassable montée en puissance de l'aliénation monomaniaque (focalisée sur le meurtre de Camille ou sur son cadavre, ce qui revient au même) qui les mène à s'enlever la vie d'un geste désespéré. Une telle perspective s'accorde pleinement avec l'opinion dominante au XIX^e siècle et avec l'avis scientifique le plus répandu qui, à quelques exceptions près, considèrent le suicide comme le produit ordinaire de ce genre d'affection mentale. C'était l'avis du grand aliéniste Étienne Esquirol, qui en 1838, dans le premier volume de l'ouvrage *Des maladies mentales*, qu'il considérait comme le compendium de toute sa carrière, affirmait : « Toute monomanie peut conduire au meurtre de soi-même, soit que le monomaniaque obéisse à des illusions ou à des hallucinations, soit qu'il agisse victime d'une passion délirante¹²². » En 1856, dans *Du suicide et de la folie suicide*,

¹²² Étienne Esquirol, *Des maladies mentales : Considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*, Paris, Baillière, 1838, t. I, p. 542. Psychiatre des plus influents, médecin en chef de la Salpêtrière, Esquirol s'étonnait de constater que les religions réprouvaient encore l'homicide de soi, et l'idée du suicide comme geste volontaire accompli par une personne consciente lui paraissait désuète,

Alexandre Brierre de Boismont, qui pourtant défendait une thèse partiellement adverse à celle d'Esquirol (dans la mesure où il refusait d'assimiler tout suicidé à un fou), concédait la dimension héréditaire du suicide comme facteur aggravant de l'aliénation : « L'influence de l'hérédité, incontestable, mais limitée, dans le suicide de l'état de raison, est beaucoup plus marquée chez les aliénés¹²³. » Françoise Gaillard a étudié l'impact capital de ce genre de considérations médicales sur les représentations littéraires de l'époque :

On savait que, sur les héros de la tragédie classique, pesait le poids de cet arrêt des dieux qui, dans l'Antiquité, avait nom « *fatum* ». Mais on croyait les individus modernes délivrés des chaînes de la fatalité. Or, voilà qu'en cette deuxième moitié du XIX^e siècle, la médecine vient révéler que pèse sur eux le poids d'une autre fatalité, naturelle celle-là. Elle a nom : hérédité. Et le poids, très lourd, dont elle charge leurs frêles épaules, c'est la tare. On n'hérite que de dispositions fâcheuses. [...] Encore faut-il préciser que cette fatalité, d'origine

attendu que « l'opinion générale qui fait regarder le suicide [...] comme l'effet d'une maladie ou d'un délire, semble avoir prévalu de nos jours, même contre le texte des lois religieuses »; il estimait extrêmement rare, presque impossible, l'occurrence d'une mort réellement volontaire. *Ibid.*, p. 527.

¹²³ Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, *op. cit.*, p. 96. À notre connaissance, Brierre de Boismont, dont l'ouvrage de 1856 connut en 1865 une réédition remarquée, est sous le Second Empire la principale figure de résistance, et peut-être la seule vraiment « sérieuse » (si l'on excepte les productions littéraires), à s'opposer à cette thèse qui fait du suicide un problème purement mental; il sépare d'emblée le suicide de la folie suicide et les traite comme deux phénomènes distincts : « Des différences tranchées séparent les suicides de l'état de folie de ceux de l'état de raison. Dans la première catégorie, en effet, la mort est toujours due à des conceptions délirantes, à des hallucinations, à des illusions, en un mot à des mobiles imaginaires et dont la fausseté n'échappe à personne. Dans la deuxième, au contraire, les motifs de la détermination sont pris dans les passions, ces excitants habituels de la vie, dont chacun a le germe en soi-même, qu'on peut blâmer, mais qui ne blessent pas le sens commun. » Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, *op. cit.*, p. 154. Un de ses devanciers, Jean-Pierre Falret, lui aussi plutôt esseulé dans cette opinion, refusait dès 1822 de ranger parmi les suicides une mort qui, infligée à soi-même, serait le pur résultat de l'aliénation : « La dénomination de *suicide* ne désigne point, dans cet écrit, l'acte de quelques maniaques qui, heurtant tout ce qu'ils rencontrent, se tuent sans avoir même l'idée d'aucun péril, ou de ces mélancoliques qui, s'imaginant être poursuivis par leurs ennemis, se précipitent pour éviter la mort, etc., etc. Nous ne voyons là que des accidents [*sic*] de l'aliénation mentale; nous ne reconnaissons de suicide que lorsqu'il y a conscience de l'action, et qu'elle est le résultat funeste de la volonté. » Jean-Pierre Falret, *De l'hypochondrie et du suicide*, *op. cit.*, p. 3. Malgré cette profession de foi inaugurale, Falret deux pages plus loin, pour désigner le trouble du suicidaire, écrivait : « cette espèce d'aliénation mentale », enclin à voir dans le suicide une « variété de folie ». *Ibid.*, p. 5, 99. Rappelons enfin qu'en 1897 dans *Le Suicide* Émile Durkheim récusera formellement l'association entre monomanie et mort volontaire, et dissipera bien de la confusion entre facteurs psychologiques et sociologiques de l'homicide de soi; cependant, la fortune de son ouvrage capital fut longue à venir, et il fallut attendre encore longtemps avant que ses découvertes n'investissent le champ du savoir commun et que son étude devienne une référence en la matière. Voir notre chapitre II.

génétique, agit surtout sur le système nerveux et que c'est donc à elle que l'on doit la quasi totalité des névropathies¹²⁴.

Ainsi, il n'y a rien d'extraordinaire à ce que la folie des héros de *Thérèse Raquin*, parachevée dans le suicide ainsi que le prévoient les aliénistes, se manifeste comme l'effectuation fatale des forces les opprimant. Dès le chapitre XXII, on nous dit de l'héroïne que « tout la pouss[e] à la folie » et que la comédie mensongère à laquelle le héros et elle se livrent, dans l'espoir « de cacher leurs dégoûts et leurs peurs » et d'éradiquer « l'étrangeté des nuits qu'ils pass[ent] et qui dev[raient] les éclairer mutuellement sur l'état véritable de leur être », n'est autre que « l'hypocrisie maladroite de deux fous » (TR 614-616). D'ailleurs, Michel Foucault, dans *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, a montré combien l'esprit occidental tend à associer l'eau à l'aliénation : « Une chose au moins est certaine, écrit Foucault : l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen¹²⁵. » De sorte que, ménageant dans *Thérèse Raquin* une hantise spécifiquement aquatique, celle d'un noyé qui à toute heure émerge des eaux poissonneuses de quelque mare pourrie pour tourmenter Thérèse et Laurent, Zola tire le plein parti d'une adéquation séculaire de l'imaginaire, si ancienne qu'elle peut lui sembler authentique, voire *naturelle*, et il accentue la charge de folie qu'on perçoit lorsque se dresse le cadavre humide et fétide.

Zola s'intéresse de près à ce détraquement cérébral, il le décrit par stades. À preuve, le chapitre XXIX s'ouvre par ces mots : « Une nouvelle phase se déclara. » (TR 645.) L'envahissement de la maladie mentale nous est livré une phase à la fois; elle avance inéluctablement vers son terme « naturel », le suicide. Et toujours l'étiologie reste la même : c'est le remords du crime, chaque épisode du mal étant « comme une réaction nécessaire et fatale » (TR 645) des circonstances.

¹²⁴ Françoise Gaillard, « La peur des revenants », *loc. cit.*, p. 89.

¹²⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 22.

En somme, il faut opposer l'étude rigoureuse que donne Zola phase par phase, c'est-à-dire chapitre par chapitre, du détraquement psychique des héros dans la foulée de leur mariage, à celle, plus sommaire, qu'il donne des quinze mois subséquents au meurtre de Camille : « il se fit en eux un travail sourd qu'il faudrait analyser avec une délicatesse extrême, si l'on voulait en marquer toutes les phases », écrit-il (TR 582.) Éminemment palpable est le regret du narrateur féru d'analyse qui se contente de résumer en quelques pages ce « travail sourd » – un processus des plus curieux menant Laurent aux turpitudes de la chair facile, de la gourmandise, de l'hébétude paresseuse et lâche, lesquelles peuvent nous rappeler l'avachissement hédoniste dont Gervaise se rendra coupable dix ans plus tard dans *L'Assommoir* :

Laurent s'affaissa, devint mou, plus lâche et plus prudent que jamais. Il engraisa et s'avachit. Quelqu'un qui aurait étudié ce grand corps, tassé sur lui-même, et qui ne paraissait avoir ni os ni nerfs, n'aurait jamais songé à l'accuser de violence et de cruauté.

Il reprit ses anciennes habitudes. Il fut pendant plusieurs mois un employé modèle, faisant sa besogne avec un abrutissement exemplaire. [...] Le jour, il ne pensait à rien; la nuit, il dormait d'un sommeil lourd et sans rêves. Le visage rose et gras, le ventre plein, le cerveau vide, il était heureux. (TR 585.)

Thérèse est menée, elle aussi, en terrain connu de nous, au bovarysme des lectures mauvaises qu'incarnait Emma dix ans plus tôt – lectures néfastes à l'individu, aptes à entraver sa volonté, propices à la création de désirs, de souhaits et d'ambitions contre nature ou du moins contraires à sa constitution, à sa qualité, à son esprit :

La lecture lui ouvrit des horizons romanesques qu'elle ignorait encore : elle n'avait aimé qu'avec son sang et ses nerfs, elle se mit à aimer avec sa tête. [...]

Elle s'abonna à un cabinet littéraire, et se passionna pour tous les héros des contes qui lui passèrent sous les yeux. Ce subit amour de la lecture eut une grande influence sur son tempérament. Elle acquit une sensibilité nerveuse qui la faisait rire ou pleurer sans motif. L'équilibre, qui tendait à s'établir en elle, fut rompu. [...] Les romans, en lui parlant de chasteté et d'honneur, mirent comme un obstacle entre ses instincts et sa volonté. (TR 585.)

On devine pourquoi Zola n'a pas davantage « analysé » ce double « travail sourd » ; l'un était un roman tout entier à faire, l'autre avait déjà été fait par Flaubert.

Plusieurs raisons sans doute expliquent que Zola se soit attelé à l'examen des mécanismes pouvant pousser l'individu à commettre le suicide. L'une d'elles est que

le sujet comme tel l'intéressait du point de vue littéraire; à preuve, le fait qu'en trois ans il mit en chantier pas moins de quatre œuvres (deux romans et deux nouvelles) marquées de façon centrale par la mort volontaire. Il publia en 1868 *Madeleine Férat*, où le suicide de M. de Viargue, au tiers du roman, annonce celui de l'héroïne éponyme, à la dernière page. En 1867, l'année même où il rédigeait *Thérèse Raquin*, il commença sans l'achever une nouvelle intitulée « Un suicide », qu'il proposa à *L'Illustration* affirmant qu'« [u]n pareil sujet obtiendrait à coup sûr un succès d'émotion¹²⁶ ». L'année précédente, il avait donné le 24 décembre 1866 au *Figaro* la nouvelle « Un mariage d'amour », qui répondait très directement à *La Vénus de Gordes* d'Adolphe Belot et Ernest Daudet, feuilleton paraissant dans les pages de ce même *Figaro* depuis le 16 novembre 1866. En fait, cette nouvelle contient tout le scénario du roman *Thérèse Raquin*, à quelques détails significatifs près; suite à sa publication, Zola avait écrit une lettre à Arsène Houssaye, directeur de *L'Artiste*, le priant de prendre le roman qu'il voulait tirer d'« Un mariage d'amour » :

Je suis certain, affirmait Zola, qu'il y a dans ce canevas une œuvre de maître à faire. Je voudrais tenter d'écrire cette œuvre, de l'écrire avec mon cœur et ma chair, d'en faire une chose vivante et poignante. [...]

Dites oui, et je me mets à la besogne. Je sens que ce sera là mon grand ouvrage de jeunesse¹²⁷.

On admirera la perspicacité du jeune auteur, la justesse de ses prédictions et l'assurance qu'il affiche dans ses démarches de littéraire. La nouvelle est un condensé très réduit de l'œuvre à venir, mais absolument fidèle en termes d'intrigue. Ce qu'il y manque, par comparaison avec le roman qui en dérive, c'est ce que Zola appelle « l'analyse » et le contexte tainien (race, milieu, moment) dont il a besoin pour mener celle-ci à bien, et aussi quelques belles trouvailles. « L'histoire n'est pas

¹²⁶ Émile Zola, « Le suicide de Jean Bergasse », plan de la nouvelle inachevée « Un suicide », *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1168. Colette Becker en résume l'argument : « un vieux marchand retiré des affaires, Bergasse, épouse sa toute jeune pupille, situation reprise dans *Madeleine Férat*. Celle-ci, qu'il rend très malheureuse, se prend d'amour pour le jeune Daniel. Bergasse, qui se sait condamné et veut empêcher sa femme de se remarier, s'empoisonne, pour faire accuser de meurtre les deux jeunes gens et mettre son cadavre entre eux. » Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 325, note 1.

¹²⁷ Émile Zola, lettre à Arsène Houssaye du 12 février 1867, *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 471.

située. Des éléments fondamentaux ne sont pas encore trouvés », commente Colette Becker, qui mentionne : « la mère paralytique, le chat François, les grotesques du jeudi, ou encore la vie étouffante de la famille¹²⁸. » Si, comme le dit Becker, « [l]a nouvelle est un canevas qui laisse mal présager le futur roman¹²⁹ », il reste néanmoins que le double suicide final par empoisonnement s'y trouve, tout comme de nombreuses phases du détraquement (que le narrateur de la nouvelle appelle « le dernier acte de ce drame poignant¹³⁰ »), esquissées à traits brefs, ou à peine évoquées.

En fait, le souci zolien d'expliquer les réalités obscures dans *Thérèse Raquin*, lequel passe, nous l'avons vu, par des techniques de *lissage* autoritaire et de *juxtaposition* comparative, comporte un résultat corollaire, lui aussi de l'ordre de la technique stylistique, auquel il fallait s'attendre – celui de l'*étalement*. Car expliquer, c'est, par la force des choses, développer, déployer, comme en fait foi l'étymologie latine : *explicare*, ex-plier, c'est-à-dire déplier, déballer, dévoiler. Cette propriété du geste logique qu'est l'*explication* peut se retracer jusque dans le rythme propre au roman de Zola, jusque dans ses retranchements les plus anodins en apparence.

Cicatrice vivante, portrait animé, chat possédé, télépathie fulgurante, enfers cuisants, hermaphrodisme, coïncidence extraordinaire, hallucinations partagées... toutes les manifestations extranaturelles dans *Thérèse Raquin* sont étalées sur plusieurs épisodes, examinées chaque fois d'un point de vue différent, réévaluées. Elles composent la chair du roman, dont la nouvelle préalable dessine le squelette décharné. Elles convergent vers un même point : elles sont la matérialisation, non pas surnaturelle ou fantastique, mais réaliste, de la culpabilité des meurtriers et du sentiment de culpabilité qui les accable bien malgré eux et qui se résout dans leur suicide. Et, par ce processus, elles se trouvent naturalisées en tant que réalités

¹²⁸ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 325.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Émile Zola, « Un mariage d'amour », d'abord paru dans *Le Figaro* du 24 décembre 1866, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 672.

observables, explicables et intégrables au sein d'une fiction naturaliste. Les divers crimes qui scandent le récit, adultère, assassinat de l'époux, massacre du chat, mort volontaire des héros, non pas tout droit sortis d'un conte de fées ou d'un roman noir, mais de « ce cimetière de papier¹³¹ » qu'est la chronique des faits divers de journaux, selon la belle formule d'Anne-Claude Ambroise-Rendu, reçoivent un traitement analogue. Si, comme nous l'avons vu, le double suicide, qui clôt le récit à la dernière page du livre, jouit d'un statut particulier en ce qu'il constitue l'aboutissement de toute la chaîne logique, il n'en demeure pas moins *lissé* autoritairement par le recours aux théories du tempérament, de l'hérédité et de l'imprégnation (et à un certain nombre de symptômes spécifiques couramment répertoriés par les aliénistes de l'époque), justifié par la *juxtaposition* des faits « réalistes » au délire de persécution « fantastique » dont se rendent victimes les héros et *étalé* par le lent envahissement du mal de vivre qui, s'aggravant, se transforme en monomanie létale.

Réversibilité énigmatique du suicide en contexte positif

Malgré ces procédés de mise en texte, l'indécidabilité irréductible qui caractérise la volonté de mourir de tout suicidant procure à la mort volontaire une bonne part du mystère l'entourant et s'offre au romancier naturaliste comme un problème des plus épineux à examiner avec attention. Dans ce roman des mystères à élucider, Zola entend ne laisser aucune obscurité persister, il veut jeter ses lumières sur l'ensemble des énigmes qu'il pose et que la fiction traditionnelle ou la réalité quotidienne de la presse aiment charrier. Cependant, l'accumulation de détails, la surimposition de couches descriptives, la surenchère de signes sur le même point focal, d'un même mouvement, unissent la surface, l'élargissent et lui confèrent une épaisseur, avec pour triple résultat un déploiement à la fois horizontal, vertical et transversal; toute cette intensification de l'écriture naturaliste qui *naturalise* la fiction ne la banalise pas et ne banalise pas non plus le *réel* ainsi décrit et expliqué, au

¹³¹ Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Le suicide ou les silences de la chronique des faits divers », *loc. cit.*, p. 77.

contraire elle les fétichise et, revirement inattendu, les dote d'un grand pouvoir de fascination, signalé par Auguste Dezalay :

[L]a réalité devient « fantastique » quand elle est envisagée dans toutes ses dimensions, et avec l'intensité et l'acuité d'un regard presque halluciné à force de fixité. C'est, peut-être, un aspect trop méconnu d'un « réalisme » et même d'un « naturalisme » qu'on imagine bien souvent, en suivant les indications et les théories d'un Balzac, d'un Maupassant ou d'un Zola, voué à des tâches de reproduction ou d'interprétation d'une réalité trop précisément délimitée¹³².

À force de regarder un objet curieux, de l'examiner sous toutes ses facettes, de le démonter et de le remonter, il peut devenir banal, mais seulement si on le désinvestit de toute portée fantasmatique, seulement si on coupe court à l'affect et à l'imagination qui ne demandent pas mieux que de s'y attacher et de lui donner vie. Or, le naturalisme n'aura jamais procédé à de telles coupures, malgré ses fracassantes déclarations théoriques.

Fait curieux, loin d'être l'apanage exclusif de l'immatériel ou du sensationnel, la stratégie narrative est la même, quand il s'agit de réalités plus prosaïques; l'extase du regard fasciné aussi. « Métamorphose, magie, mystère des évidences », cela est « emblématique [...] de l'univers de Zola¹³³ », commente Dezalay :

Il y a donc des secrets de Zola, non pas cachés par l'étrangeté d'une écriture hermétique, ni masqués par une nuée d'images bizarres, mais lisibles dans le langage des apparences. Et l'obsession du secret même dans ses romans les plus clairs traduit bien cette prédisposition du romancier naturaliste à révéler, dans la manifestation de la réalité de l'œuvre, tout un contenu latent qui l'informe et la soutient¹³⁴.

Prenons l'exemple de l'impuissance sexuelle des héros. Zola expose d'abord une série d'incidents étonnants ou de symptômes curieux qu'il situe dans le temps, use du verbe *devoir* pour signaler la marche inéluctable des choses, pousse à leur paroxysme les sentiments ou émotions liées à la conjoncture en question, fait jouer l'une contre l'autre l'explication « véritable » des phénomènes, celle dont la narration est

¹³² Auguste Dezalay, « Brèves remarques sur "le fantastique de la réalité" », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman réaliste*, op. cit., p. 149.

¹³³ *Idem*, « Les mystères de Zola », *Revue des sciences humaines : Naturalisme*, no 160 (1975), p. 476.

¹³⁴ *Ibid.*, loc. cit., p. 484.

détentric (signalée par quelque locution introductive comme « Au fond », « En vérité », etc.), et l'erronée (signalée par des modalisateurs comme « sembler », « paraître » et ainsi de suite), qui aussitôt devient désuète pour le lecteur, mais qui reste vraisemblable (ou juste) aux yeux du ou des personnages la formulant; puis, il développe diverses conséquences propres au phénomène, glose sur le trouble en question, dispose les prochains jalons et ménage un horizon d'attente, se livre même parfois à un pronostic; bref, il étale le nœud dénoué, et cherche à en tirer le maximum de fils qu'il pourra rattacher ensuite ailleurs, recomposer plus tard, réaligner sous des configurations différentes, éventuellement retourner sur eux-mêmes pour les examiner d'un autre œil, etc. De tels développements ont pour effet corollaire de matérialiser au sein de la fiction les items ainsi expliqués, qui gagnent en évidence, en réalité, en concret. Ainsi, quand Zola développe ce que Maria Watroba appelle « l'ironie la plus flagrante du récit » (« les amants n'éprouvent plus de désir l'un pour l'autre après le meurtre de Camille en qui ils voyaient le seul obstacle à leur passion¹³⁵ »), nous lisons un passage rétrospectif dressant le bilan véridique du chemin parcouru (sous l'autorité du narrateur) et s'imbriquant à des considérations prospectives plus douteuses (issues de l'esprit des héros) :

Depuis deux mois, Thérèse et Laurent se débattaient dans les angoisses de leur union. Ils souffraient l'un par l'autre. Alors la haine montant lentement en eux, ils finirent par se jeter des regards de colère, pleins de menaces sourdes.

La haine devait forcément venir. Ils s'étaient aimés comme des brutes, avec une passion chaude, toute de sang; puis, au milieu des énervements du crime, leur amour était devenu de la peur, et ils avaient éprouvé une sorte d'effroi physique de leurs baisers; aujourd'hui, sous la souffrance que le mariage, que la vie en commun leur imposaient, ils se révoltaient et s'emportaient.

[...] Quand ils étaient en présence, il leur semblait qu'un poids énorme les étouffait, et ils auraient voulu écarter ce poids, l'anéantir; leurs lèvres se pinçaient, des pensées de violence passaient dans leurs yeux clairs, il leur prenait des envies de s'entre-dévorer.

Au fond, une pensée unique les rongait : ils s'irritaient contre leur crime, ils se désespéraient d'avoir à jamais troublé leur vie. De là venaient toute leur colère et toute leur haine. Ils sentaient que le mal était incurable, qu'ils souffriraient jusqu'à leur mort du meurtre de Camille, et cette idée de perpétuité dans la souffrance les exaspérait. [...]

¹³⁵ Maria Watroba, *loc. cit.*, p. 26.

Ils ne voulaient pas reconnaître tout haut que leur mariage était le châtement fatal du meurtre; ils se refusaient à entendre la voix intérieure qui leur criait la vérité, en étalant devant eux l'histoire de leur vie. (TR 640-641.)

Le tout forme une explication positive esquissant en quelques lignes le programme entier du roman, un programme que devinent ou ressentent intuitivement les protagonistes, mais qu'en définitive ils rejettent, ne pouvant accepter une réalité aussi terrible, préférant se replonger dans leurs élucubrations faussement rassurantes, comme l'indiquait déjà plus tôt la narration : « Le drame de leurs nuits, par son étrangeté, par ses emportements sauvages, dépassait toute croyance et restait profondément caché au fond de leur être endolori. » (TR 625.) La concaténation pour le moins étroite des incidents présentés dans le roman jusqu'à ce point se resserre encore davantage par l'intervention de ce genre de bilans qui reconfirment la marche accomplie; en outre, ils réitèrent la thèse principale sur laquelle l'auteur fonde l'action de son roman : la domination tempéramentale du jouisseur sanguin, à laquelle succède celle de l'éréthisme morbide du tempérament nerveux, avec pour moment charnière le meurtre de Camille.

Revenons donc à ces puissances déterminantes qui façonnent l'existence des protagonistes et les privent de liberté. Elles sont inscrites de diverses façons, elles se manifestent insidieusement ou non sur le personnage, elles opèrent sur lui dans la longue durée ou pendant de courts laps de temps... Surtout, elles sont multiples. La narration zolienne apporte une somme considérable de contingences qui, de toute évidence, mettent en contexte, voire mettent en perspective la passion meurtrière des deux amants; elle accorde ainsi beaucoup d'importance aux « raisons » derrière le crime, raisons qui dominent le personnage : c'est plus fort que lui. Le narrateur décrit, déploie les facteurs « essentiels » qui permettent de comprendre les motifs derrière certains gestes blâmables et ayant pu paraître à première vue obscurs, énigmatiques, voire gratuits, ou minimalement incompréhensibles. Autrement dit, le naturalisme zolien évoque les circonstances nécessaires à un dénouement qui paradoxalement est connu et annoncé d'avance. Toute l'existence de Thérèse, en effet, est déterminée,

arrêtée depuis le début, affirme le narrateur; de même pour Laurent. Leur suicide lui-même n'a rien de surprenant, puisqu'il est précédé d'épisodes où leur mal de vivre spleenétique est tel qu'il devient envie de mourir : Thérèse se croyant enceinte, ayant « vaguement peur d'accoucher d'un noyé », provoque la colère de son mari et « présent[e] le ventre » pour « se laiss[er] frapper ainsi à en mourir »; Laurent, de son côté, mène « une existence affreuse », les journées « lui sembl[ent] d'une longueur insupportable, les mêmes ennuis lourds, [...] l'accabl[ent] à heures fixes avec une monotonie et une régularité écrasantes. » (TR 654.) Le meurtrier nous est alors montré « hébété, pris de frissons brusques, lorsqu'il regardait la Seine », tandis que sa complice devient « sombre, taciturne », triste et impuissante à se ressaisir (TR 655, 657) – allusions très suggestives, qui atténuent la violence du dénouement final. Ils se tuent, c'est dans l'ordre des choses. Si ce double suicide paraît naturel, c'est qu'il a été savamment naturalisé.

Pourquoi de tels soucis? Il faut savoir que l'évocation des erreurs, des fautes et de l'ensemble des forces déterminantes au sein de la sordide histoire qu'il raconte permet à Zola, dans ce livre qu'est *Thérèse Raquin*, d'« expliquer » à ses lecteurs les comportements criminels de ses héros : « La nature et les circonstances semblaient avoir fait cette femme pour cet homme, et les avoir poussés l'un vers l'autre. » (TR 553.) C'est à cette dimension de la prose zolienne que songe Philippe Hamon lorsqu'il y identifie un désir de décrypter la réalité, la volonté de procéder à « une recherche [...] de *compréhension* du réel » et « d'aller *sous* le réel, derrière le réel, arracher une vérité derrière les masques ou les apparences trompeuses¹³⁶. » De tels éclaircissements comportent une double valeur du point de vue de l'écrivain naturaliste. D'abord, il s'agit d'explications d'ordre causal – et par-là logiques : des causes indiscutables motivent les actions discutables du personnage. Ensuite, d'expliquer dans le détail les tempéraments et les situations susceptibles de conduire les êtres à une fin si horrible fait la part belle à la didactique romanesque, aspect

¹³⁶ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 35.

essentiel de la poétique naturaliste. Le lecteur n'est pas aussi impérieusement déterminé par des facteurs externes et internes, il n'est sans doute pas aussi « bête » (au double sens d'abruti et d'animal) que le sont Thérèse et Laurent – qualifiés de « brutes humaines » par Zola. Le lecteur fera bien de se garder de répéter les erreurs commises par les personnages de *Thérèse Raquin*; ayant lu le livre, il verra à identifier les situations défavorables et à les éviter. Citons, par exemple, le passage du roman où Laurent examine son malheur :

Parfois, Laurent songeait qu'il avait tué Camille pour ne rien faire ensuite, et il était tout étonné, maintenant qu'il ne faisait rien, d'endurer de telles souffrances. Il aurait voulu se forcer au bonheur. Il se prouvait qu'il avait tort de souffrir, qu'il venait d'atteindre la suprême félicité, qui consiste à se croiser les bras, et qu'il était un imbécile de ne pas goûter en paix cette félicité. Mais ses raisonnements tombaient devant les faits. Il était obligé de s'avouer au fond de lui que son oisiveté rendait ses angoisses plus cruelles en lui laissant toutes les heures de sa vie pour songer à ses désespoirs et en approfondir l'âpreté incurable. (TR 655.)

La conclusion « morale » est implacable : le bonheur est dans le travail, nous dit le texte, et non dans le crime, et non dans l'inaction. Zola espère que ses lecteurs retiendront la leçon.

Ainsi, par ces bilans, le récit complet non seulement est placé sous le signe du choc biologique, chimique, électrique, des tempéraments de Laurent et de Thérèse, il est validé par lui. La science tempéramentale s'affirme donc tant *a priori* (dès les premières lignes accordées à chacun des héros) qu'*a posteriori* (dans les divers retours sur le déroulement de l'action) comme code organisateur positif de l'ensemble, par où on décèle, avec Colette Becker, un « goût, de plus en plus vif, pour la théorisation et les vastes synthèses dégageant les lois du fonctionnement du monde et de l'homme¹³⁷ ». En effet, l'auteur de *Thérèse Raquin* au cours des années 1865-1867 effectue un virage épistémologique qui sera décisif dans la suite de sa carrière littéraire et dans la fortune du courant naturaliste. Il délaisse le romantisme de sa jeunesse et adopte les propositions larges, rigoureuses et systématiques de ses nouveaux maîtres à penser, Hippolyte Taine et Émile Littré, éminents esprits positifs.

¹³⁷ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 237.

C'est notamment à la lecture de Taine qu'il découvre le réalisme de Balzac et par Littré qu'il prend connaissance de la philosophie d'Auguste Comte¹³⁸.

S'il admire ces grandes figures de la pensée laïque du Second Empire surtout pour la rupture décisive et raisonnée avec l'Église qu'elles opèrent, Zola se passionne également pour leurs systèmes totalisants, pour des théories capables de débrouiller le réel de manière objective et de le caractériser par des lois strictes et simples. Sa rigueur scientifique, sa volonté d'exhaustivité et sa tendance à la classification tendent à instaurer l'écrivain naturaliste en fidèle descendant des savants naturalistes des siècles précédents – Buffon par exemple, dont les œuvres figurent au premier chef des lectures ennuyées d'un Camille incapable de les comprendre (TR 535, 541). La littérature s'élève au rang de science, et lui emprunte symptomatiquement sa nomenclature. La préface de *Thérèse Raquin* en porte si bien la trace que, dans un passage, le jeune auteur parle à mots à peine couverts de Taine, en reprenant (pour l'admettre) un reproche que l'auteur de *L'Histoire de la littérature anglaise* lui avait adressé suite à la lecture du roman :

Il me semble que j'entends, dès maintenant, la sentence de la grande critique, de la critique méthodique et naturaliste qui a renouvelé les sciences, l'histoire et la littérature : « *Thérèse Raquin* est l'étude d'un cas trop exceptionnel; le drame de la vie moderne est plus souple, moins enfermé dans l'horreur et la folie. De pareils cas se rejettent au second plan d'une œuvre [...]. » (TR 522.)

Dans cette lettre, dont nous avons déjà cité un extrait, Taine avait notamment écrit :

Certainement, *Germinie Lacerteux* et *Thérèse Raquin* sont des histoires vraies; mais un livre doit être toujours, plus ou moins, un portrait d'ensemble, un miroir de la société entière. Il faut, à droite, à gauche, des biographies, des personnages, des indices qui montrent le grand complément, les antithèses de toute sorte, les compensations, bref, l'au-delà de notre sujet.

Quand on clôt toutes les percées et qu'on emprisonne le lecteur, fenêtres fermées, dans une histoire exceptionnelle, en tête-à-tête avec un monstre, un fou ou un malade, le lecteur a peur; souvent même la nausée lui vient; il crie contre l'auteur.

[...] Il y a dans l'artiste accompli une sorte de philosophe encyclopédiste à grandes vues complexes. Aujourd'hui, on est trop spécialiste, on s'enfonce trop le microscope en main, sur une portion de tout. Vous avez fait une œuvre puissante, pleine d'imagination, de logique, et

¹³⁸ Littré a notamment consacré un ouvrage à Comte, *Auguste Comte et la philosophie positive*, paru chez Hachette en 1863, où travaillait Zola depuis 1862.

très morale. Il vous reste à en faire une autre qui embrasse plus d'objets et ouvre plus d'horizons¹³⁹.

Taine préconisait effectivement d'embrasser très large dans l'analyse, il systématisait sa théorie des milieux pour réduire toute réalité à ses composantes les plus simples et délivrer une vérité d'ordre général¹⁴⁰. De Littré, Becker signale que Zola ne connaît probablement que le *Nouveau Dictionnaire étymologique, historique et grammatical de la langue française*; elle ajoute néanmoins que chez Zola l'« enthousiasme pour les proportions gigantesques de ce "livre monument"¹⁴¹ » ne se démentira pas. Pour le jeune homme, « Littré est, comme Balzac, un modèle¹⁴² », souligne Becker.

Au fond, l'engouement de l'apprenti positiviste pour ces grands personnages du siècle tient à leur ambition de sonder de fond en comble de vastes questions et

¹³⁹ Hippolyte Taine à Émile Zola, lettre à dater du début 1868, *loc. cit.*, p. 276.

¹⁴⁰ Si la fascination éprouvée par l'auteur de *Thérèse Raquin* devant ces vastes entreprises est indéniable, elle n'est pas sans réserves; témoin l'article consacré à Taine en 1866 dans la *Revue contemporaine*, où Zola admettait se méfier de l'application trop stricte du système tainien : « Il a dans la main un outil puissant, dont on ne voit pas bien le manche, écrivait Zola à propos de Taine; cet outil, comme tous ceux que se créent les hommes, lorsqu'il est dans la vérité, pénètre profondément et fait une besogne terrible; mais, lorsqu'il est dans l'erreur, il porte à faux et ne fait que de méchant travail. » Émile Zola, « L'esthétique professée à l'École des Beaux-Arts », d'abord paru dans la *Revue contemporaine* du 15 février 1866, recueilli sous le titre « M. H. Taine, artiste » la même année dans *Mes Haines : Causeries littéraires et artistiques*, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. X, p. 140. « D'ailleurs, toute pensée systématique l'inquiète », note Auguste Dezalay à propos de Zola, « et il s'efforcera de plus en plus d'opposer à l'impérialisme d'un système l'honnête modestie d'une méthode. » Auguste Dezalay, « L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs », *loc. cit.*, p. 168. Becker a étudié le rapport du jeune romancier avec ses maîtres à penser : « Taine est bien, pour lui, le critique moderne, accordé à l'époque moderne [...]. De sa méthode, il retient la volonté d'exposer ce qui est et a été, d'expliquer les œuvres par des faits historiques et physiologiques. Mais il est véritablement "effrayé" par son esprit de système. Vingt-deux occurrences des mots "système" ou "systématique" dans son étude du 15 février, sept de "mathématicien", ou "mathématique", deux de "mécanicien". L'objet de l'article est bien là. [...] Zola dénonce ce que cette méthode, peut avoir de réducteur, voire de dangereux, dans "des mains moins puissantes et moins ingénieuses que les siennes". Il lui reproche avant tout de ne pas donner à la personnalité, à la "faculté maîtresse", en langage tainien, l'importance qu'elle mérite. [...] Il réaffirme la primauté du tempérament, en reprenant une nouvelle fois sa définition de l'œuvre d'art, "un coin de la création vu à travers un tempérament". » Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 234-235. Becker cite Émile Zola, « M. H. Taine, artiste », *loc. cit.*, p. 151, 154.

¹⁴¹ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 239-240. Becker cite Émile Zola, « Le dictionnaire de M. Littré », d'abord paru dans *L'Événement* du 18 octobre 1866, recueilli en 1968 dans *Livres d'aujourd'hui et de demain*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. X, p. 661.

¹⁴² Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 240.

d'avoir su rassembler, organiser, classer les données de façon rationnelle : « Zola admire l'entreprise de totalisation et la tentative d'explication (recherche des filiations, chaîne de sens, évolution des sens), dans lesquelles il retrouve ce qui l'a fasciné dans les quatre volumes de l'*Histoire de la littérature anglaise* de Taine¹⁴³ », note Becker. On dénombre : un écrivain qui avec *La Comédie humaine* a voulu faire l'histoire des mœurs de son siècle, un lexicographe qui avec son *Dictionnaire* a voulu rendre compte alphabétiquement de l'intégrale de la langue française et un critique littéraire qui avec son *Histoire de la littérature anglaise* a voulu appliquer à la littérature les méthodes classificatoires des scientifiques du XVIII^e siècle et donner à la littérature le pouvoir de rendre compte des grands mouvements de l'Histoire. Tous édifièrent volume après volume leur grand œuvre, comme Zola allait commencer à le faire, peu de temps après; tous, par leur scientisme¹⁴⁴, participèrent de façon capitale à préparer ce qui allait bientôt prendre le nom de *sciences humaines*.

Le théoricien fondateur du positivisme, Auguste Comte, auteur du *Cours de philosophie positive*, paru en six tomes de 1830 à 1842, dont se réclamaient tant Littré que Taine, constitue sans doute le grand absent des faveurs positivistes de Zola. Il faut savoir qu'au cours des années 1840, Comte commence à produire la seconde partie de son œuvre : « De la *Philosophie positive* il passe à la *Politique positive*, passage délicat puisqu'il consiste à transformer le positivisme en religion, rien de moins¹⁴⁵ », remarque Pierre Popovic, qui envisage ce tournant sous l'angle de la biographie du philosophe¹⁴⁶. S'il est hasardeux de voir en Comte un pur illuminé, un fou furieux, à tout le moins y a-t-il du prédicateur en lui, démontre Popovic :

¹⁴³ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 240-241.

¹⁴⁴ Faut-il rappeler l'intérêt marqué de Balzac pour les sciences et pseudosciences, pour les traités médicaux, les études du cerveau de Gall, la physiognomonie de Lavater, le magnétisme animal, la physiologie (est célèbre sa *Physiologie du mariage* de 1829)? Voir Madeleine Ambrière, « Balzac et l'énergie », *Romantisme : L'énergie*, vol. 14, no 46 (1984), p. 43-48.

¹⁴⁵ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 194-195.

¹⁴⁶ Popovic explique que Comte rencontra vers cette époque la très jeune Clotilde de Vaux et qu'il en fit sa muse inspiratrice, celle qui le décida à faire le saut de l'abstraction philosophique au

Toute religion a son clergé et son lexique. La religion positive n'échappe pas à la règle. L'humanité s'appelle bientôt le Grand Être, lequel ne peut être mauvais en son essence puisqu'il a compris Clotilde. Le Grand Être a son Grand Prêtre, Comte lui-même. Les positivistes recevront une formation *ad hoc* et chacun d'eux se constituera une bibliothèque de 150 livres exactement, dont Comte fournit la liste pour l'éternité (le savoir s'arrête donc à lui). La notion d'individu est proscrite à jamais, chacun (se) sacrifiant au culte pour créer la grande unité universelle; la notion de droit disparaît en conséquence ou, plutôt, devient inutile, puisque chacun est accompli par ses devoirs positifs¹⁴⁷.

En effet, un simple coup d'œil au *Discours sur l'ensemble du positivisme*, publié en 1848, suffit à convaincre qu'avec Comte on nage en pleine utopie sociale, laïque, rationaliste, systématique, providentialiste, désincarnée, rigoriste, fataliste. Son acharnement à tout unifier sous la bannière positiviste est tel qu'il dissout l'individu au profit de la collectivité, voire au profit du positivisme lui-même, principe autosuffisant et autotélique promu au rang de « puissance régénératrice », dont la « devise fondamentale » est selon les propres mots de Comte « à la fois philosophique et politique (*Ordre et Progrès*)¹⁴⁸ ». Or, on sait combien l'auteur de

pragmatisme doctrinaire. L'argument consiste à dire que Comte portait en lui dès ses débuts l'urgence de formuler un système dont la mise en application viendrait apporter le bonheur social à l'humanité; Clotilde, de dix-sept ans sa cadette, aurait simplement poussé Comte à mettre en pratique ses théories.

Ibid., p. 195-196.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 197-198.

¹⁴⁸ Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, *op. cit.*, p. 139. Pour donner une bonne idée de quoi il en retourne, il convient de citer les premières lignes du « Préambule général » du *Discours* de Comte et celles de sa « Conclusion générale » : « Le positivisme se compose essentiellement d'une philosophie et d'une politique, qui sont nécessairement inséparables, comme constituant l'une la base et l'autre le but d'un même système universel, où l'intelligence et la sociabilité se trouvent intimement combinées. D'une part, en effet, la science sociale n'est pas seulement la plus importante de toutes; mais elle fournit surtout l'unique lien, à la fois logique et scientifique, que comporte désormais l'ensemble de nos contemplations réelles. [...] Une systématisation réelle de toutes les pensées humaines constitue donc notre premier besoin social, également relatif à l'ordre et au progrès. L'accomplissement graduel de cette vaste élaboration philosophique fera spontanément surgir, dans tout l'Occident, une nouvelle autorité morale, dont l'inévitable ascendant posera la base directe de la réorganisation finale, en liant les diverses populations avancées par une même éducation générale, qui fournira partout, pour la vie publique comme pour la vie privée, des principes fixes de jugement et de conduite. [...] / Telle est donc la mission fondamentale du positivisme, généraliser la science réelle et systématiser l'art social. » *Ibid.*, p. 44-46. À l'autre extrémité de sa démonstration, Comte écrit : « L'amour pour principe, l'ordre pour base, et le progrès pour but; tel est, d'après ce long discours préliminaire, le caractère fondamental du régime définitif que le positivisme vient inaugurer en systématisant toute notre existence, personnelle et sociale, par une combinaison inaltérable entre le sentiment, la raison et l'activité. » *Ibid.*, p. 345. Popovic commente la philosophie de Comte en ces termes : « Systémique et systématique, avide de classements, de hiérarchisations et de chiffres définitifs (cette tendance s'aggraverait), soutenu par un

Mes Haines se méfiait des prédicateurs de tout acabit. Si Zola dénigre les « rêveries d'Auguste Comte¹⁴⁹ » parce qu'elles tiennent d'un systématisme d'illuminé, il approuve et admire Littré qui a emprunté sa méthode à l'auteur du *Cours de Philosophie positive* : c'est là « Zola tout entier, avec sa peur des systèmes et sa manie de la logique et du classement¹⁵⁰ », constate Dezalay, qui rappelle que « [s]es maîtres, lexicologues et physiologistes, ne cessent de dresser des inventaires¹⁵¹. » Ce point de vue esquisse la brèche par où le positivisme a pu entrer en Zola. Certains des espoirs les plus intimes et les plus persistants du futur chef de file naturaliste trouvaient réponse dans cette philosophie dont les maîtres mots sont « Ordre » et « Progrès », fondée sur une compulsion classificatoire totalisatrice et sur la conviction qu'à terme, l'intelligence et le travail (« la raison et l'activité ») finiraient par dominer toutes les sphères de l'existence. Dezalay constate effectivement combien est persistant chez Zola le souci et même le besoin d'expliquer le réel au moyen de catégories et d'étiquettes bien identifiées : « la manie du rangement et du classement mène l'esprit à la conception globale d'un univers complexe où l'addition incessante de multiples éléments finit par donner l'impression d'une totalité inépuisable¹⁵². » Manie qu'on repère jusque dans les plus menus retranchements de l'écriture zolienne : « toujours revient, dans les phrases de Zola, cette exigence de totalité¹⁵³ », affirme Dezalay.

style administratif et sinistre, le corps doctrinaire dessiné par Comte a beau se présenter pour objectif, il n'en est pas moins surtout dogmatique et exclusif : l'individu et le pluralisme sont suspects et rejetés; la science et l'humanité sont unes, mais informées par une hiérarchisation stricte du savoir au sommet de laquelle trône la sociologie positive; [...] les rôles de l'homme et de la femme sont strictement codifiés, au premier les choses de l'esprit, à la seconde celles du foyer et de la maternité, car elle est la reine du sentiment; la compartimentation des groupes est aussi étanche et ordonnée que celle de l'Ancien Régime [...]. » Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 194.

¹⁴⁹ Émile Zola, « Hugo et Littré », d'abord paru dans *Le Figaro* du 13 juin 1881, recueilli en 1882 dans *Une Campagne*, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. XIV, p. 611.

¹⁵⁰ Auguste Dezalay, « L'exigence de totalité chez un romancier expérimental », *loc. cit.*, p. 174.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵² *Ibid.*, p. 184.

¹⁵³ *Ibid.*

Certes, le rapport de Zola romancier à cette philosophie nouvelle et en vogue reste essentiellement instrumental, et ce, dès les années 1865-1870 : « surtout, il cherche en toute occasion la possibilité d'organiser son expérience du monde, de mettre en ordre ses connaissances, et de distribuer la matière de ses futurs romans¹⁵⁴ », souligne Dezalay. Voilà précisément ce que la théorie des tempéraments et quelques notions élémentaires de l'hérédité lui procurent dans *Thérèse Raquin*. Et s'il cherche à en faire système, c'est que d'une part son engouement pour les systèmes n'a rien d'exclusif (il est au contraire des plus communs en ce siècle de positivisme généralisé, qui fait suite aux entreprises encyclopédiques des Lumières), et d'autre part que le romancier, s'improvisant anatomiste des passions, pare d'avance aux coups de la critique bien-pensante et conservatrice qu'il s'attend à choquer; comme il le dit lui-même, « [l]e reproche d'immoralité, en matière de science, ne prouve absolument rien. » (TR 521.) Or, justement, Ulbach, prêchant l'idéalisme littéraire, s'était indigné contre la systématisation du trouble moral dans cette littérature qu'il qualifiait de « putride », quoiqu'il admît l'idée de conduire un projet scientifique dans une œuvre : « si une fois par hasard un écorché peut être indispensable à la démonstration psychologique, l'écorché *mis en système* n'est plus que de la folie et de la dépravation¹⁵⁵. » Comte, en revanche, féroce matérialiste¹⁵⁶, réclamait avec véhémence l'avènement d'un « art systématique » qui pût mettre un frein aux débordements de l'imagination et qui bridât « une exaltation factice, et trop souvent mensongère [se substituant] aux émotions spontanées et profondes¹⁵⁷ ». On devine cependant, à lire sa conception de l'œuvre d'art, que *Thérèse Raquin* ne lui eût pas tout à fait convenu, et ce, bien que le roman fût lesté de nombreux indices textuels trahissant le cadre positiviste dans lequel Zola développe ce qu'il appelle déjà l'écriture naturaliste. Car le théoricien du positivisme assigne à

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵⁵ Ferragus, pseudonyme de Louis Ulbach, « La littérature putride », *loc. cit.*, p. 674. Nous soulignons.

¹⁵⁶ « Tous les savants proprement dits sont [...] aujourd'hui plus ou moins matérialistes », tranchait-il. Auguste Comte, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 71, 307.

l'art et à la science deux visées fort différentes, quoique complémentaires, tandis que le futur chef de file du naturalisme en littérature – qui affirmait en préface avoir poursuivi « un but scientifique avant tout » (TR 520) – ne disjoignait ni ces disciplines ni leurs visées :

L'art consiste toujours en une représentation idéale de ce qui est, destinée à cultiver notre instinct de la perfection, écrit Comte. Son domaine est donc aussi étendu que celui de la science. Tous deux embrassent, à leur manière, l'ensemble des réalités, que l'une apprécie, et l'autre embellit. Leurs contemplations respectives suivent le même cours naturel, suivant ma loi encyclopédique, en s'élevant des spéculations les plus simples et les plus extérieures aux plus compliquées et plus humaines¹⁵⁸.

S'il voyait l'art « suivre le même cours naturel » que la science, Comte ne pouvait pas s'imaginer que, mus par une réaction contre l'embellie racoleuse du réel, les arts s'apprêtaient à quitter les sphères du beau, de la perfection et de l'idéal, et, refusant tout cantonnement, allaient entrer notamment dans celles, ouvertes en partie par lui-même, du matérialisme, du systématisme, du scientisme et de l'encyclopédisme.

Le goût du système, de systématiser, est en soi positiviste. Comte revendiquait « la tendance nécessaire de l'esprit positif vers une systématisation durable, comprenant à la fois l'existence spéculative et l'existence active¹⁵⁹. » Il voulait tout systématiser, jusqu'à se montrer systématique dans sa systématisation : « La vraie philosophie, écrit-il, se propose de systématiser, autant que possible, toute l'existence humaine, individuelle et surtout collective¹⁶⁰. » Et si Zola se méfiait de ce penchant dont il éprouvait toutefois la tentation (à preuve, le système romanesque de l'hérédité dans *Les Rougon-Macquart* et l'ambition de décrire par lui tous les « mondes »), on lui reconnaît d'autres penchants notoirement positivistes. Nous en retenons quatre. Pensons d'abord au *déterminisme*, qu'il ne faut pas confondre, insiste Comte, avec le fatalisme, accusation fréquente, mais infondée, qu'on adresse à son système, dans la mesure où celui-là postule la possibilité, voire l'inévitabilité de l'amélioration des

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 309.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

conditions dans lesquelles évolue l'homme¹⁶¹. Citons en plus la *tendance scientiste* à transposer d'un domaine à l'autre des vérités « avérées » par les savants et les spécialistes : la positivité elle-même est restée « longtemps bornée aux études inorganiques », et Comte se donne pour mission de l'« éten[dre] aux spéculations sociales, qui doivent former son principal domaine¹⁶² », procédant donc à un transfert interdisciplinaire. À quoi s'ajoute la *destination morale et didactique* des productions littéraires ou artistiques, composante centrale de la « supériorité naturelle de la spiritualité positiviste sur la positivité catholique », opine Comte : « Le positivisme conçoit directement l'art moral, comme consistant à faire, autant que possible, prévaloir les instincts sympathiques sur les impulsions égoïstes, la sociabilité sur la personnalité¹⁶³. » Enfin, signalons la mise en œuvre d'une *herméneutique du dévoilement progressif* des mystères inconnus, entée forcément sur l'idée du progrès inéluctable, « cette grande loi, qui déjà n'est plus contestée » selon Comte :

Elle proclame, comme on sait, le passage nécessaire de toutes nos spéculations quelconques par trois états successifs : d'abord l'état théologique, où dominant franchement des fictions spontanées, qui ne comportent aucune preuve; ensuite, l'état métaphysique, que caractérise surtout la prépondérance habituelle des abstractions personnifiées ou entités; et enfin, l'état positif, toujours fondé sur une exacte appréciation de la réalité extérieure¹⁶⁴.

¹⁶¹ Comte en fait admet que le positivisme dérive du fatalisme, mais considère celui-là comme l'aboutissement ou le raffinement final de celui-ci. Une vision fatale du monde, selon Comte, dissuade l'individu d'exister ou de produire quelque effort que ce soit; or, le perfectionnement du fatalisme en positivisme, résultat d'un apport des sciences récentes, aurait l'effet inverse : « L'esprit positif, qui dut être fataliste tant qu'il se borna aux études mathématico-astronomiques, perdit nécessairement ce premier caractère en s'étendant aux recherches physico-chimiques, et surtout aux spéculations biologiques, où les variations deviennent si considérables. En s'élevant enfin jusqu'au domaine sociologique, il doit aujourd'hui cesser d'encourir le reproche que mérita son enfance, puisque son principal exercice se rapportera désormais aux phénomènes les plus modifiables, surtout par notre intervention. Il est donc évident que, loin de nous inviter à la torpeur le dogme positiviste nous pousse à l'activité, surtout sociale, beaucoup plus que ne le comporta jamais le dogme théologique. Dissipant tout vain scrupule et tout recours chimérique, il ne nous détourne d'intervenir qu'en cas d'impossibilité constatée. » *Ibid.* Zola rejettera également le reproche de fatalisme dix ans plus tard dans *Le Roman expérimental* : « nous ne sommes pas fatalistes, nous sommes déterministes, ce qui n'est point la même chose. » Émile Zola, *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. X, p. 1190.

¹⁶² Auguste Comte, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 73.

Que la stratification des savoirs chez Comte s'inscrive à l'horizontale sur la ligne du temps, tandis qu'elle se déploie à la verticale chez Zola, comme l'exégèse zolienne l'a suffisamment démontré, n'est pas indifférent. Dans le roman naturaliste, de fait, le savoir se présente comme une série d'éléments superposés, celés sous la surface, susceptibles d'émerger à tout moment ou d'être exhumés par quelque fouille en profondeur; Thérèse et Laurent, par exemple, tentent d'enfouir des choses sues qui les blessent ou découvrent malgré eux des horreurs cachées sous les apparences. Mais sur le plan de la relation narrateur-lecteur, le rapport au monde dont témoigne cette poétique du dévoilement en est un qui, à l'instar des convictions comtiennes, postule une série de périodes successives correspondant à des états de connaissance de plus en plus développés, façon Hegel. Car la vision progressiste du monde conçoit sa pratique – de philosophe ou de romancier – en termes de service public par propagation du savoir et à ce titre se rattache avec ferveur aux vérités laïques procurées par les lumières de la science : « Bien avant *La Vérité en marche*, le vrai pour Zola est de l'ordre d'un progrès compris au sens littéral tout autant que figuré¹⁶⁵ », souligne ainsi Maria Watroba à la lecture de *Thérèse Raquin*.

Nous retrouvons donc en germe dans la théorie positiviste d'Auguste Comte les trois grands dispositifs narratifs mis en évidence par notre analyse, techniques dont se sert Émile Zola romancier pour intégrer les mystères de la fiction au projet scientifique de *Thérèse Raquin* : *lissage* par le recours à une autorité extérieure (la science), *juxtaposition* contrastée par l'arrimage de vérités en désuétude et élaboration totalisante d'un monde à partir de l'*étalement* d'un nombre restreint de paramètres choisis. Même le lexique qu'emploie Zola lorsqu'il cherche à asseoir son autorité de romancier sérieux, devant les clichés les plus communs de la littérature, effectue de notables emprunts à celui du positivisme. Rappelons-nous : l'idée du mariage entre les deux cousins élevés comme frère et sœur était devenue pour eux quelque chose de « naturel », de « nécessaire », de « fatal » (TR 531), quoique ce fût

¹⁶⁵ Maria Watroba, « *Thérèse Raquin* : le naturalisme entre mensonge et vérité », *loc. cit.*, p. 18.

une union bancaire, incestueuse et en cela quasi « contre nature¹⁶⁶ »; or, les amours entre Thérèse et Laurent, interdites et pour le moins licencieuses, sont elles aussi placées sous le signe de l'inéluctable, et ce, par l'entremise du même lexique, très exactement, qui présidait à l'union maritale orchestrée par Mme Raquin. « Dès le commencement, les amants trouvèrent leur liaison nécessaire, fatale, toute naturelle », écrit Zola (*TR* 546). Nécessité, fatalité, nature. Termes privilégiés de l'école positiviste; termes essentiels du naturalisme. Le regard posé par l'époque sur le monde semble résumé dans ces trois mots. Aussi, quand, une dizaine d'années plus tard, Zola publie son manifeste esthétique le plus abouti, *Le Roman expérimental* (1880), qui reprend la théorie de la médecine expérimentale de Claude Bernard, positiviste notoire, et l'adapte à la littérature, il énonce plus nettement que jamais les grands préceptes positivistes sur lesquels il fonde la méthode d'écriture naturaliste :

Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée¹⁶⁷.

Marc Girard signale à cet effet que, dans l'introduction du célèbre essai, malgré les dires de Zola, « le propos n'est pas tant un plaidoyer *méthodologique* [...] qu'un manifeste *épistémologique* revendiquant le *déterminisme* comme valeur ultime¹⁶⁸ ». Il s'agit moins de baliser formellement une pratique d'écriture que de défendre une vision positive du fonctionnement du réel, note Girard : « Le message est sans ambiguïté : les phénomènes quels qu'ils soient sont régis par des *lois* qui en reflètent les *causes*, et il suffit d'identifier ces lois et ces causes pour s'en rendre maître¹⁶⁹. »

¹⁶⁶ À l'entrée « Inceste » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse écrit : « si l'inceste est un crime contre nature, ce n'est qu'autant qu'il est commis entre ascendants et descendants; l'intérêt social et celui des familles demandent que la loi et l'usage interdisent tout commerce charnel entre frères et sœurs »; en outre, il indique que l'opinion réproouve moins la liaison maritale entre cousin et cousine qu'entre frère et sœur, mais que l'union entre cousins est néanmoins considérée incestueuse et demeure sujette à caution. Pierre Larousse, *op. cit.*, t. IX, p. 619.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 1191.

¹⁶⁸ Marc Girard, « La représentation de la causalité chez Zola », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman réaliste*, *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁹ *Ibid.*

Or, examiner la nature, la scruter, la sonder, en décrire le comportement, en identifier les principes essentiels et les nommer sont effectivement de bons moyens de la saisir, de l'arraisonner, de la maîtriser – la créer par l'écriture en est un encore meilleur.

Mais qu'en est-il de ceux qui s'opposent à de telles entreprises? Quel sort réserve Zola à ceux qui, par hébétude ou par éréthisme, refusent d'emboîter le pas au siècle et préfèrent régresser vers les savoirs traditionnels désormais discrédités par les lumières positives de la connaissance? Souvenons-nous de l'entêtement des héros de *Thérèse Raquin*, ce roman pétri de positivisme. Ils refusent ce qui leur arrive ou, pour mieux dire, ils rejettent l'idée même de ce qui leur saute pourtant aux yeux – que leur conduite immonde, quoique demeurée impunie par la Justice, les punit à sa façon, par une revanche inattendue des forces les dominant. Ils sont eux-mêmes mis devant les faits obscurs de leur conduite, étalés au grand jour : nécessité de certains mécanismes, fatalité des impulsions hors de leur contrôle, nature des êtres et des choses. Et ils ferment les yeux, préfèrent s'imaginer des chimères, se conter des histoires, se reconforter tant bien que mal, égoïstement, cherchant à « se tromper eux-mêmes pour mettre en fuite les mauvais rêves » (TR 644). Ce refus signale le début d'une prise de conscience, chez eux, du mouvement en trois temps dans lequel leur rencontre les a placés et qui, pour reprendre les termes du long bilan précité ouvrant le chapitre XXVIII, fait se succéder « passion », puis « énervement » et enfin « peur » (TR 640). Devant l'évidence des faits, les héros sont désespérés, alternant entre la conscience aux clartés terribles et le mince brouillard de l'oubli contrit. Or, en régime positif, les brumes de l'inconscience factice toujours se dissipent sous l'action rayonnante de la lucidité, même réprimée. De quoi se damner, si on est Thérèse ou Laurent. Leur suicide, qui, nous l'avons dit, paraît *naturel* parce que prévisible, procède donc, à certain égard, d'une réaction viscérale contre l'envahissement progressif des clartés positives qui, par la force des choses – c'est-à-dire *naturellement* –, se font sur eux et sur leur qualité d'êtres damnés. Geste naturel ou contre nature, le suicide? Voilà les deux visages de l'énigme posée par la mort volontaire des personnages principaux de

Thérèse Raquin. Or, cette réversibilité du suicide s'observe sous plusieurs autres angles.

Avant d'en identifier d'autres, une remarque préalable s'impose concernant la lucidité des héros. Zola tire un double profit de synthétiser son récit, à ce stade de son roman (le long extrait que nous citons plus haut ouvre le vingt-huitième de trente-deux chapitres), par un schéma tripartite évoquant au style indirect libre les grands moments psychiques que ses protagonistes ont connu. D'une part, il offre au lecteur un aperçu intime des impressions éprouvées par les héros; et, d'autre part, il confère à ceux-ci de poignantes réflexions sur leur statut d'aliénés. Chantal Jennings l'a remarqué :

Le lien entre les deux versants du texte consiste justement en une lente mutation de la chair à l'esprit, en la naissance de la conscience au sein de l'"innocence" de la matière, naissance qui se produit parallèlement à l'apparition de la sensualité et qui est à l'origine de la chute¹⁷⁰.

Renversant les lectures plus physio-biologiques du roman, qui refusent d'envisager les protagonistes criminels comme détenteurs d'une conscience en bonne et due forme, Jennings écrit : « Ainsi, ce que Zola nomme déterminisme physiologique semble être plutôt la malédiction de la conscience du péché¹⁷¹ ». Dans les faits, c'est tout un. La conscience d'avoir commis une faute ne vient pas sans la manifestation physique d'un trouble, en l'occurrence l'impuissance sexuelle des héros; et réciproquement, l'incapacité de ressusciter le désir d'antan provoque le trouble psychique. C'est là tout le génie du naturalisme zolien que de prendre à la fois en bloc et isolément la dualité humaine.

Ne nous étonnons pas que la nouvelle sagacité des héros de *Thérèse Raquin* engendre les premières violences dirigées contre soi : « Ne sachant sur qui frapper, ils s'en prenaient à eux-mêmes, ils s'exécraient. » (TR 640.) L'association entre le mal

¹⁷⁰ Chantal Jennings, « *Thérèse Raquin*, ou le péché originel », *Littérature* (Paris) : *Paroles du désir*, no 23 (octobre 1976), p. 94.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 100.

fait à soi et l'émergence de la conscience libre (c'est-à-dire la sortie de l'état de nature) reprend l'un des grands mythes que l'époque lie à l'angoissante crue des morts volontaires. Notant que l'« accroissement des suicides est effrayant depuis un demi-siècle¹⁷² », Esquirol s'en faisait déjà l'écho en 1838 :

[L]'âge présent [est] fécond en causes propres à produire des suicides; de même que, dans les temps d'ignorance, dans les temps où les discussions religieuses sont dominantes, règnent les monomanies superstitieuses, alors on voit les magiciens, les sorciers, les possédés, etc.; de même, le suicide règne lorsque les excès de la civilisation menacent les empires¹⁷³.

N'allons pas croire qu'une telle communauté de pensée entre le grand aliéniste et le jeune romancier féru de traités savants prouve que celui-ci préparant son roman a lu l'ouvrage de celui-là¹⁷⁴. Elle indique seulement la prégnance de certains mythes au sein du discours social d'un siècle traversé par la crainte de recommencer la décadence de Rome, notoirement prolifique en suicides. Le taux de suicides en France n'ayant cessé de s'accroître au cours du siècle, la frayeur des aliénistes, philosophes et romanciers se comprend¹⁷⁵. Reste que Zola, dans *Thérèse Raquin*, prête l'association entre savoir accru et attentat contre soi à des êtres pour le moins

¹⁷² Étienne Esquirol, *Des maladies mentales*, op. cit., p. 674.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 669.

¹⁷⁴ Robert Ricatte rapporte qu'Edmond et Jules de Goncourt, pour leur roman de 1860, *Les Hommes de lettres*, avaient puisé dans *Des maladies mentales* toutes sortes de symptômes pour décrire l'aliénation montante du héros, Charles Demailly, jalonnée par nombre de tentatives de suicide : « J'en viens, commente Ricatte, à me demander si, partis de la lypémanie d'Esquirol, les Goncourt n'ont pas tout simplement suivi l'ordre de son livre, accumulant progressivement sur le seul Demailly les variétés distinctes de la folie successivement étudiées par l'auteur. Ce qui me le ferait croire, c'est qu'on voit dans l'œuvre d'Esquirol, comme dans le roman des Goncourt, paraître tour à tour la lypémanie, la manie du suicide, puis la démence proprement dite, avec ses crises violentes, et enfin l'idiotie. Ce n'est là qu'une hypothèse, mais qui nous laisse songeurs devant cette méthode apparemment si rigoureuse, et qui se solderait en fait par un tel tour de passe-passe. » Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, op. cit., p. 147.

¹⁷⁵ Nous retrouverons le même grain d'inquiétude et sensiblement la même mouture en 1897, chez Émile Durkheim, qui pourtant inaugurerait pour l'homicide de soi une étiologie sociologique, radicalement opposée à celle, surtout psychologique, défendue par Esquirol; pour Durkheim, il n'y avait que les « peuples primitifs » qui prescrivaient le suicide, et toute société avancée devait l'avoir en horreur et ne le tolérer sous aucun prétexte : « Il est vrai que, en Grèce comme en Italie, il y eut une période où les anciennes prescriptions relatives au suicide tombèrent presque totalement en désuétude, écrit le sociologue. Mais ce fut seulement à l'époque où le régime de la cité entra lui-même en décadence. Cette tolérance tardive ne saurait donc être invoquée comme un exemple à imiter : car elle est évidemment solidaire de la grave perturbation que subissaient alors ces sociétés. C'est le symptôme d'un état morbide. » Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 376.

enclins aux méprises rétrogrades, on l'a vu, ce qui nous avertit de la dimension problématique d'une telle analogie.

Un autre mythe prégnant, millénaire cette fois, se dessine derrière la prise de conscience de Thérèse et Laurent : celui du péché originel – qui est aussi péché de la connaissance. Jennings, la première, a rattaché à la fable du jardin d'Éden la connaissance de soi du couple de meurtriers zoliens; or, la faute capitale, dans *Thérèse Raquin*, n'est pas le péché de la chair, c'est l'assassinat : « leur mariage était le châtement fatal du meurtre », affirme la narration dans un extrait précité, rappelons-le. Le paradis qu'ils ont perdu, c'est l'adultère; le meurtre correspond au fruit défendu auquel ils ont mordu; leur condition d'êtres souffrants intervient avec leur mariage... On pourrait dire qu'ils ont chuté dans le mariage. Leur rédemption gît-elle dans le suicide? Ne nous avançons pas trop sur ce terrain glissant pour l'heure, retenons surtout que la morsure de Camille renverse à plusieurs égards l'image de la pomme croquée par Ève : la tache rouge ou rosâtre laissée par les dents de la victime sur le cou blanc du bourreau est l'inverse chromatique du fruit rouge montrant le trou blanc de sa chair entamée; dans le roman la faute qu'il incombe au couple d'expier est perpétrée par le mâle, alors que dans la Bible, la femme est la grande pécheresse; la pomme, fruit par excellence du Mal, a été croquée dans le roman, mais à la différence du mythe, la morsure comme telle n'est pas répréhensible, puisque accomplie en légitime défense; chez Zola, la morsure est l'œuvre de celui qui a décidé l'Ève à pécher, comme si l'Adam du roman portait au cou la marque des dents du Serpent perfide.

On remarque combien l'imaginaire biblique de la Faute investit le roman zolien. Mais on constate surtout l'écart qu'instaure Zola par rapport à la mythologie chrétienne dont il réinvestit certains schèmes. À la différence du traitement naturaliste qu'il réserve aux cuissons de l'enfer (laïcisées par la science du romancier), ici il se contente de décaler le péché originel, avec pour résultat principal de nouer encore

plus étroitement l'un à l'autre les deux crimes, l'adultère et l'assassinat, puisqu'elle fait du meurtre le péché par lequel ils prennent connaissance d'eux-mêmes, tandis que dans la fable d'Adam et Ève cette prise de conscience intervient avec la Faute charnelle : « Alors se dessillèrent leurs yeux, à tous deux¹⁷⁶ », énonce la *Genèse*, et ils se virent, non pas nus, mais dénudés, devant le miroir, pourrions-nous ajouter, en adaptant la suite du fameux verset. D'ailleurs l'expression « châtiment fatal du meurtre », puisqu'elle s'applique au mariage des meurtriers (c'est-à-dire à l'institution sociocommunautaire et rituelle de l'union charnelle), lie encore davantage l'assassinat au péché de la chair et surenchérit sur le caractère inextricable des crimes commis par les héros. Autre preuve que l'adultère est inséparable du meurtre, la disposition des suicidés dans la scène finale rappelle le début de leur liaison amoureuse, comme l'a signalé Michel Claverie : « À l'image de Laurent possédant pour la première fois Thérèse [...] répond celle des amants roulant, enfin apaisés, aux pieds de Mme Raquin¹⁷⁷ ». Par ce renvoi symbolique qui démontre toute la maîtrise structurale que possède déjà le jeune romancier, la venue de la grande mort se superpose à celle de la petite, et l'apaisement final se charge d'ambivalence : est-il post-coïtal ou fatal? Ce qui revient à demander quelle est la faute soupesée par le regard implacable de Mme Raquin, qui trône au-dessus d'eux « tel le fléau de la balance, immobile et droite entre les deux cadavres à ses pieds¹⁷⁸ », selon la formule de Colette Becker. La paralytique juge-t-elle le meurtre ou l'amour? Puisque celui-là découle directement de celui-ci – les efforts de naturalisation que nous avons mis en évidence ont pour résultat de tout lier ensemble comme un bloc monolithique –, n'est-ce pas la même chose? En effet, l'étroite concaténation des actions entre elles dans *Thérèse Raquin* les lie ensemble comme une chaîne ininterrompue d'épisodes indétachables; avoir emprunté la voie de l'adultère, c'était entrer dans le chemin de la tromperie, et cela signifiait prendre un sens unique vers l'assassinat, qui lui-même

¹⁷⁶ *Genèse*, chap. III, verset 7, *La Bible : Ancien Testament*, sous la direction d'Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, t. I, p. 10.

¹⁷⁷ Michel Claverie, « *Thérèse Raquin*, ou les Atrides dans la boutique du Pont-Neuf », *loc. cit.*, p. 144.

¹⁷⁸ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 332.

débouchait dans la longue ruelle sans issue du mariage, jalonnée d'hallucination, de hantise, de tourment, d'impuissance, de frustration, avec au bout, l'aliénation et l'impasse finale, le suicide. Or, envisagée sous cet angle, la mort des héros paraît moins volontaire, ne leur appartient plus. Elle est pur résultat, hors de leur contrôle.

Une telle conclusion peut étonner, quand on songe qu'elle dérive de la reprise par Zola de schèmes bibliques. En effet, la tradition chrétienne, à l'encontre de la mythologie païenne, considère l'individu responsable de ses actions – le mythe d'Adam et Ève l'illustre amplement. Le déterminisme pur auquel Zola cherche à soumettre ses personnages – sans jamais les déposséder entièrement de leur existence – a maille à partir avec la responsabilité de l'individu et tend à l'estomper par l'effet d'imbrication des actions entre elles. Or, dans *Thérèse Raquin*, ce phénomène d'enchaînement se trouve illustré par une métaphore des plus usitées à l'approche du suicide en littérature, ce qui relance l'analyse. L'image en question est celle des fers du forçat ou des chaînes de l'esclave, dont les variantes de l'emprisonné et de l'emmuré, équivalentes, soulignent la connotation caractéristique du *criminel* (chez le forçat) qui souvent est à opposer à celle de *victime* (plutôt du côté de l'esclave). La métaphore revient par deux fois dans le texte pour décrire les héros : après les quinze mois de deuil et d'isolement suite au meurtre, c'est-à-dire tout juste avant de se marier; et tout juste avant de se décider à en finir. Chaque fois, elle ravive l'image de l'être bisexué qu'ils composent en tant qu'amants et meurtriers. En voici la première occurrence :

Pendant plus d'une année, Thérèse et Laurent portèrent légèrement la chaîne rivée à leurs membres, qui les unissait; dans l'affaissement succédant à la crise aiguë du meurtre, dans les dégoûts et les besoins de calme et d'oubli qui avaient suivi, ces deux forçats purent croire qu'ils étaient libres, qu'un lien de fer ne les liait plus; la chaîne détendue traînait à terre [...]. Mais le jour où, poussés par les faits, ils en étaient venus à échanger de nouveau des paroles ardentes, la chaîne se tendit violemment, ils reçurent une secousse telle qu'ils se sentirent à jamais attachés l'un à l'autre. (TR 593.)

À la veille de leur suicide, Thérèse et Laurent s'aperçoivent de concert qu'ils ont tout tenté pour mettre fin à leur tourment et que rien ne leur a réussi. Il y a là l'une des

raisons qui font que le dernier tiers du roman semble s'étirer inutilement; Zola y montre de nombreuses tentatives d'échapper au sort, ses héros – esclaves de leur remords – s'escriment à retrouver leur liberté par toutes sortes de stratégies, toutes vouées à l'échec bien entendu. Laurent s'est grisé, « fréquent[ant] les filles », s'est « traîné au milieu d'une vie bruyante et affolée » pour s'étourdir, « recherchait les émotions fortes, tâchait d'échapper au réel », après avoir voulu reprendre sa vie d'artiste bohème (TR 662). En vain. Le héros apprend à ses dépens qu'on n'échappe pas à la réalité, malgré tous les efforts mis pour trouver des sensations fortes : telle est la première leçon du naturalisme. Thérèse, de son côté, après avoir voulu convaincre sa belle-mère de son repentir, s'est, elle aussi, jetée dans les turpitudes morales, mais s'aperçoit en définitive que « le vice ne lui réussissait pas plus que la comédie du remords » (TR 663). Force est de se résigner à son sort, en prisonniers, comme l'affirme la seconde occurrence de la métaphore dans le roman :

Lorsque les deux meurtriers se retrouvèrent ainsi face à face, lassés, ayant épuisé tous les moyens de se sauver l'un de l'autre, ils comprirent qu'ils n'auraient plus la force de lutter. La débauche n'avait pas voulu d'eux et venait de les rejeter à leurs angoisses. Ils étaient de nouveau dans le logement sombre et humide du passage, ils y étaient comme emprisonnés désormais, car souvent ils avaient tenté le salut, et jamais ils n'avaient pu briser le lien sanglant qui les liait. Ils ne songèrent même plus à essayer une besogne impossible. Ils se sentirent tellement poussés, écrasés, attachés ensemble par les faits, qu'ils eurent conscience que toute révolte serait ridicule. (TR 663.)

Plus souvent qu'autrement en littérature, la métaphore du personnage impuissant à se défaire des liens rattachant son existence à la souffrance concerne le suicidaire qui, par la mort, espère pouvoir enfin échapper à une situation ou à un tiraillement intenable. De là l'imagerie romantique du saut libérateur dans les bras accueillants de la mort (plongeon dans la Seine, défenestration, etc.) ou son versant ironique (pendaison par une corde apte à signaler le lien qui étouffait). L'empoisonnement, comme d'ailleurs toutes les méthodes de suicide (même les trois susmentionnées), peut jouer sur l'une ou l'autre de ces valences symboliques, selon le contexte. Le suicide comme fuite raisonnée est un cas de figure évoqué par Esquirol, quoique contraire à ses vues :

Celui à qui la douleur physique ne laisse aucun instant de relâche, qui n'entrevoit point le terme d'une longue et cruelle maladie, après avoir d'abord supporté ses maux avec résignation devient impatient; subjugué par les souffrances qui l'affaiblissent depuis longtemps [*sic*], il se tue pour mettre fin à des maux intolérables. Il calcule que la douleur de mourir est passagère; il cède au désespoir réfléchi¹⁷⁹.

À l'encontre de la conception romantique du suicide, l'aliéniste estimait qu'en réalité, ce genre de suicide réfléchi était l'exception qui confirme la règle. « [I]l est certain qu'au moment de l'exécution, celui qui attende à ses jours, ressemble presque toujours à un homme désespéré et dans le délire¹⁸⁰ », affirmait-il, suggérant par là que, même quand il est question d'un acte soupesé, l'individu, à l'instant précis où il accomplit l'acte fatidique, est dépossédé de soi, ne s'appartient pas, est pris de folie. C'est croire que l'être raisonnable, en raison de l'instinct de vie qu'il a en lui et qui doit le dominer, ne saurait délibérément attenter à ses jours.

Pour Esquirol et les aliénistes du siècle, il y a quelque chose de passéiste ou de nostalgique, en tous cas d'opposé à la science, dans la perspective romantique de la mort volontaire comme libération, rupture des liens, déchaînement, évasion vers l'au-delà et, parfois même, haut fait d'armes (emprunt à la tradition médiévale du chevaleresque). Si se suicider, c'est faire main basse sur soi, c'est déclarer sans équivoque son autonomie, sa pleine maîtrise de soi, le suicidé, il va de soi, se verra attribuer ou s'attribuera seul des vertus typiquement héroïques : courage, force, etc. Et le geste ultime prendra alors le sens d'une rédemption, d'une victoire sur le lot de déterminants accablant le héros. *Thérèse Raquin* s'inscrit dans cette tradition (désuète selon Esquirol), au moins partiellement, dans la mesure où le narrateur affirme que la mort des amants meurtriers leur permet de trouver « enfin une consolation dans la mort ». Après avoir tout tenté, ils auront enfin effectué le « bon » choix, pourrions-nous ironiser, le seul qui leur restait. Mais s'agit-il réellement d'un choix raisonné, délibéré? À ce stade avancé et chronique du trouble psychique des héros de *Thérèse Raquin*, il est permis de douter du caractère délibéré de leur suicide. Car ils cumulent

¹⁷⁹ Étienne Esquirol, *op. cit.*, p. 537.

¹⁸⁰ *Ibid.*

tous les symptômes de l'aliénation les plus couramment répertoriés par les aliénistes. Par exemple, Esquirol définit la folie comme se composant de trois grandes catégories de dérèglements mentaux : « La folie, l'aliénation mentale est une affection cérébrale *ordinairement* chronique, sans fièvre, caractérisée par des désordres de la sensibilité, de l'intelligence, de la volonté¹⁸¹. » Voyons un peu. Altérations de la sensibilité : « Chez les fous, la sensibilité est exaltée ou pervertie, leurs sensations ne sont plus en rapport ni avec les impressions extérieures, ni avec les impressions internes; ces malades paraissent être le jouet des erreurs de leurs sens, de leurs illusions¹⁸². » Dégradation de l'intelligence : « La faculté qu'a notre esprit d'associer nos sensations et nos idées, de les coordonner entre elles, de les combiner avec nos déterminations, offre des altérations très remarquables chez les fous¹⁸³. » Défaillances de la volonté :

Dans quelques cas d'aliénation mentale, l'homme, soustrait en quelque sorte à l'empire de la volonté, ne semble plus être maître de ses déterminations. Les aliénés dominés par leurs idées, par des impressions, sont entraînés à des actes qu'eux-mêmes réprouvent. [...] Ces impulsions, ces directions irrésistibles, ces déterminations automatiques, comme les appellent les auteurs, semblent être indépendantes de la volonté; cependant, elles tiennent le plus souvent à des motifs dont l'aliéné et ceux qui l'observent peuvent jusqu'à un certain point se rendre compte¹⁸⁴.

Le dernier tiers du roman de Zola est puissamment marqué par tous ces symptômes de l'aliénation, et par bien d'autres plus subtils, d'ailleurs. De plus, la narration zolienne nous dit que Thérèse et Laurent décident d'avaler le poison sur un coup de tête, en quelques secondes, en pleine « crise suprême » et retournés en enfance :

Mme Raquin, sentant que le dénouement était proche, les regardait avec des yeux fixes et aigus.

Et brusquement Thérèse et Laurent éclatèrent en sanglots. Une crise suprême les brisa, les jeta dans les bras l'un de l'autre, faibles comme des enfants. Il leur sembla que quelque chose de doux et d'attendri s'éveillait dans leur poitrine. Ils pleurèrent, sans parler, songeant à la vie

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 5. « Je dis ordinairement, parce que la folie est quelquefois d'une courte durée, parce que, au début et dans le cours de cette maladie, il se manifeste des symptômes fébriles. », note Esquirol.

Ibid., p. 6.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

de boue qu'ils avaient menée et qu'ils mèneraient encore, s'ils étaient assez lâches pour vivre. Alors, au souvenir du passé, ils se sentirent tellement las et écœurés d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant. Ils échangèrent un dernier regard, un regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. (TR 667.)

Eu égard à la physiologie et à la psychologie, la « décision » de mourir des héros de *Thérèse Raquin* n'est peut-être rien d'autre que la manifestation aiguë de leur psychose. Sous cet angle, leur folie serait mortelle, et leur volonté personnelle n'entrerait pour rien dans le dénouement. Esquirol décrit le phénomène :

Les maniaques se tuent, la réflexion n'est pour rien dans cet acte; ils se précipitent ordinairement [dans le vide], ce qui prouve qu'ils obéissent à une pulsion aveugle par l'emploi du moyen le plus facile et le plus à portée de tout le monde. Les maniaques vivent d'illusions, saisissent mal les rapports, sont poursuivis souvent par des terreurs paniques; ils sont le jouet de leurs sensations ou des hallucinations qui les trompent sans cesse. [...] Il en est qui se tuent pendant la convalescence de la manie, désespérés des excès qu'ils ont commis, ou honteux d'avoir été fous¹⁸⁵.

Autrement dit, peu importe qu'il s'agisse d'un regain soudain (et mortel) de lucidité ou d'un pas de plus (malencontreux) dans la direction de la mort procurée par la folie, attenter à ses jours reste l'œuvre d'un fou. Brierre de Boismont en 1856 envisageait aussi des réalités de cet ordre, il les nommait *folie suicide* :

Il est donc incontestable que, dans un assez grand nombre d'états aigus du cerveau, des individus mettent fin à leurs jours sans le savoir, soit qu'ils cèdent à des hallucinations, à des illusions, soit que cette terminaison funeste dépende d'une congestion sanguine, d'un mouvement irréfléchi, automatique, instinctif. Il y a dans ce cas, comme dans beaucoup d'autres, des distinctions à établir; mais généralement, dans ces circonstances, on peut dire que les personnes n'ont pas la conscience de leur acte¹⁸⁶.

Le double suicide de Thérèse et de Laurent constituerait donc une simple impulsion morbide incontrôlée (ou contrôlée, mais résultant tout de même de la folie), serait le symptôme (ou le remède) final, l'issue naturelle, le dernier jalon de cette aliénation mentale qui petit à petit a pris le contrôle d'eux, au fur et à mesure qu'ils avançaient dans l'existence murée qui est la leur. Perspective médicale cruelle, implacable... *naturaliste*, pourrions-nous dire.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 540-541.

¹⁸⁶ Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, op. cit., p. 156.

Le passage du Pont-Neuf, étroit et longiligne, lequel n'est pas un endroit où se promener, ni flâner, ni s'arrêter pour quelque emplette, est propice à illustrer l'enfermement caractéristique du suicidaire qui cherche à se libérer; néanmoins, il ne s'agit nullement d'une impasse, c'est au contraire comme son nom l'indique un lieu de passage, un espace à traverser d'un bout à l'autre, avec « l'unique souci d'aller vite et droit devant [soi] », on l'a vu, ce qui symboliquement situe le dernier geste des héros dans la continuité du trajet et non dans l'interruption. L'hypothèse du suicide par perte totale de contrôle de soi s'impose sous cet angle, étant le prolongement du parcours des héros, son aboutissement ordinaire et non une rupture dans l'avancée.

S'accorde avec cette façon d'envisager leur suicide le fait que la scène finale grince, malgré l'apaisement annoncé. Les héros ont-ils réellement gagné le repos dans le trépas? Certains éléments du texte, il est vrai, militent en faveur d'une réponse affirmative à cette interrogation. Russell Cousins remarque avec raison que la distance ayant été instaurée entre Thérèse et Laurent par leur mariage, et même, pour être plus précis, par le meurtre de Camille, finit par se résorber, tranquillement, au fur et à mesure que progresse le tourment psychique des meurtriers : « Jamais, depuis leur mariage, ils n'avaient vécu si étroitement liés l'un à l'autre, et jamais ils n'avaient tant souffert. » (TR 664.) Cousins souligne l'ironie sous-jacente : « *Now united in mutual fear and mistrust, rather than in passion, Thérèse and Laurent have, ironically, never been closer*¹⁸⁷ ». L'être hermaphrodite qui se donnait à voir physiquement dans les accouplements furieux et fusionnels de l'adultère (le désir) et qui ensuite ne se fit plus voir que psychiquement dans le tourment (le dégoût) se réunit corps et âme à l'occasion du double suicide. Sans doute y a-t-il quelque réconfort dans cette communion retrouvée.

Il est toutefois permis de conclure, au contraire, à un trépas faussement reposant. D'abord, la tradition chrétienne, dont nous avons constaté l'importance dans

¹⁸⁷ Russell Cousins, *Zola : Thérèse Raquin*, op. cit., p. 49.

ce roman pourtant laïque et positiviste, prétend condamner aux flammes éternelles de l'Enfer tout être se rendant coupable de suicide et par là nous autorise à douter du répit qu'ont pu trouver Thérèse et Laurent en se tuant. Plus probantes encore, les dernières lignes du roman semblent démentir la « consolation dans la mort » prêtée par la narration aux héros : si le baiser post-mortem qu'applique Thérèse au cou de son défunt époux en s'écroulant échoue directement sur la cicatrice laissée par les dents de Camille et peut laisser croire à un adoubement symbolique, à quelque pardon mutuel, il s'agit davantage d'un « heurt » que d'un baiser; d'ailleurs le mot baiser est absent des dernières pages du texte. À cela s'ajoute que le portrait final des « cadavres » tombés l'un sur l'autre, « tordus, vautreés, éclairés de lueurs jaunâtres par les clartés de la lampe que l'abat-jour jetait sur eux » (TR 667), concorde parfaitement avec l'image du naturalisme qu'inaugurent à cette époque les Goncourt et Zola, et relègue à des retranchements ténus l'indulgence romantique de la consolation à laquelle les héros croient accéder.

De ce point de vue précis, le naturalisme du double suicide de *Thérèse Raquin* l'emporte sur le romantisme qui le caractérise également, mais à moindre escient; la dualité persiste. Rien d'étonnant à cela : le futur auteur des *Rougon-Macquart* n'est-il pas déjà, et pour toujours, un « rationaliste romantique¹⁸⁸ », comme le suggère Pierre Paraf? La question du suicide, par ailleurs, demeure entière. Qui tenait les rennes quand le geste fatidique a été commis, l'individu dans un moment de lucidité consciente et raisonnée, ou l'autre en lui, c'est-à-dire sa maladie mentale (ou quelque combinaison impérieuse de ses déterminants)? Jamais nous ne saurons avec certitude, même dans un roman où tout semble mis en œuvre pour éclairer ce genre d'interrogations.

On le voit, la réversibilité propre à la mort volontaire, insoluble, est particulièrement bien illustrée dans *Thérèse Raquin*. Le texte d'ailleurs en donne à

¹⁸⁸ Pierre Paraf, « Zola et le mystère », *loc. cit.*, p. 153.

lire un autre volet : celui concernant la lâcheté ou, inversement, le courage qu'il y aurait à s'enlever la vie. Encore une fois, il s'agit d'une réversibilité assez fréquente dans les représentations littéraires du suicide tout comme, de façon plus large, dans le discours commun entourant le sujet¹⁸⁹. Quand Mme Raquin apprend l'assassinat de son fils de la bouche même des meurtriers, avec qui elle habite, elle est déjà entièrement paralysée, aphone et immobile. Elle ne peut les dénoncer. Elle songe alors à mourir; or, cette idée est clairement mise en texte en tant qu'abandon, résignation, défaite :

Il vint une heure où Mme Raquin, pour échapper aux souffrances, qu'elle endurait, eut la pensée de se laisser mourir de faim. Son courage était à bout, elle ne pouvait supporter plus longtemps le martyre que lui imposait la continuelle présence des meurtriers, elle rêvait de chercher dans la mort un soulagement suprême. [...] Puisqu'elle ne vivait déjà plus assez pour venger son fils, elle préférait être tout à fait morte [...].

¹⁸⁹ Exemple à ce titre est le conte « Un lâche » de Guy de Maupassant, où c'est précisément la bravoure que le héros prête au geste ultime qui spontanément le convainc de s'enlever la vie. Or, d'accomplir cet attentat à ses jours est ce qui lui méritera la réputation posthume décrite par l'intitulé du conte. C'est l'histoire très simple d'un officier réputé pour son brio aux exercices martiaux, qui, un jour de malchance, est insulté par un cuistre malvenu. L'orgueilleux officier provoque son offenseur en duel, croyant peut-être que sa réputation le précède et que l'impertinent se rétractera. Il n'en est rien; au contraire, l'adversaire se montre des plus décidés à aller jusqu'au bout de l'affrontement. L'échéance approchant, le héros se prend de peur, moins à l'idée de mourir qu'à l'idée d'être démasqué pour le poltron qu'il est : il est lâche, le duel lui fait peur. Il a peur d'avoir peur, et très vite il tombe dans l'obsession de l'idée fixe, ne dort plus, ne mange plus, se met à boire... Nous le retrouvons dans la nuit qui précède le rendez-vous qui doit laver son honneur : « S'il n'avait pas, devant l'autre, la tenue noble et calme qu'il faut, il serait perdu à tout jamais. Il serait taché, marqué d'un signe d'infamie, chassé du monde! Et cette tenue calme et crâne, il ne l'aurait pas, il le savait, il le sentait. Pourtant, il était brave, puisqu'il voulait se battre!... Il était brave, puisque... – La pensée qui l'effleura ne s'acheva même pas dans son esprit; mais, ouvrant sa bouche toute grande, il s'enfonça brusquement, jusqu'au fond de la gorge, le canon de son pistolet, et il appuya sur la gâchette... / Quand son valet de chambre accourut, attiré par la détonation, il le trouva mort, sur le dos. Un jet de sang avait éclaboussé le papier blanc sur la table et faisait une grande tache rouge au-dessous de ces quatre mots : / « Ceci est mon testament. » Guy de Maupassant, « Un lâche », d'abord paru dans *Le Gaulois* du 27 janvier 1884, recueilli en 1885 dans *Les Contes du jour et de la nuit*, repris dans *Contes et nouvelles*, op. cit., t. I, p. 1166. On remarquera l'ironie subtile que Maupassant instaure à travers la répétition de l'idée de « tache » dans ce passage : en fin de compte, le testament du héros, c'est-à-dire son legs officiel, sa signature finale est une grande tache rouge dont il aurait sans doute rougi encore davantage que de la honte de perdre lâchement le duel, si on la lui avait contée au tout début du récit. Il laisse à la postérité une tache qui le définit bien plus largement que celle qu'il a évitée. S'est concrétisée avec plus de férocité la honte qu'il a voulu à tout prix s'épargner – dénouement fataliste au sens fort, car plus le héros se démène pour échapper à son destin, plus il s'y plonge profondément et irrémédiablement. Il sera, et à jamais, le lâche qui n'a pas trouvé le courage de se présenter au duel qu'il avait lui-même provoqué et voulu « sérieux ». *Ibid.*, p. 1164.

Pendant deux jours elle refusa toute nourriture, mettant ses dernières forces à serrer les dents, rejetant ce qu'on réussissait à lui introduire dans la bouche. [...]

[...] Elle se dit qu'elle était lâche de mourir, qu'elle n'avait pas le droit de s'en aller avant d'avoir assisté au dénouement de la sinistre aventure. Alors seulement elle pourrait descendre dans la nuit, pour dire à Camille : « Tu es vengé. » (TR 651-652.)

Mourir pour Mme Raquin, ce serait manquer de courage, ce serait périr par lâcheté. Aussi se ressaisira-t-elle et se rendra jusqu'au « dénouement » espéré. Comme toujours en littérature, le courage est du côté de celui qui l'emporte sur ses déterminants, tandis qu'à l'inverse la lâcheté caractérise celui qui se soumet à eux. Ceci dit, il eût certes été possible de renverser les valences, ici, de mettre le courage dans la résistance au tiraillement physiologique de la faim, de placer la lâcheté dans l'abandon aux forces naturelles qui génèrent l'appétit en chacun de nous. Nul besoin, cependant, de sortir du roman de Zola pour trouver pareille inversion des pôles autour du suicide. Car d'autres suicidaires existent dans *Thérèse Raquin*, et, quand viendra le tour aux meurtriers de songer à mourir, la narration les décrira de « lâches » s'ils persistent à vivre (TR 667). Revirement épistémologique éloquent. Telle est la polyvalence du suicide naturaliste.

Au fond, cette dernière réversibilité n'est que l'expression plus littérale (ou lexicale) de la précédente, qui concerne les déterminants existentiels des héros (hérédité, société, vécu personnel). Mais que dire d'un texte qui qualifie la mort volontaire d'abord de lâche puis ensuite de courageuse? Qu'il en juxtapose les axiologies contraires. Force est de constater qu'en l'occurrence, contrairement aux autres *juxtapositions* comparatives présentées par Zola dans son roman, la lumière jetée sur l'énigme est des plus pâles et des plus ambiguës. Qui a raison vis-à-vis du suicide dans *Thérèse Raquin*? La vieille dévote, gâteuse et impotente, qui y voit lâcheté? ou les héros assassins, convaincus de leur courage? Pour trancher, on songera peut-être que la paralytique, suite à la révélation du secret des héros, a épousé le grand mouvement du siècle positiviste. Elle a répudié la religion : « Dieu était mauvais, songe-t-elle alors; il aurait dû lui dire la vérité plus tôt, ou la laisser s'en aller avec ses innocences et son aveuglement. » (TR 635-636.) Attendu qu'elle est

revenue de ses illusions et qu'elle est de force cantonnée à un rôle pour le moins naturaliste de pure observation, son jugement peut nous paraître mieux assuré que celui du couple de suicidés. L'ambivalence persiste tout de même, cependant; car, longtemps avant d'apprendre que son fils avait été assassiné par sa bru, Mme Raquin n'avait déjà plus toute sa tête, « sa voix faiblissait, ses membres se mouraient un à un », et « clouée dans son fauteuil, impotente et hébétée », elle « devenait une chose » (TR 624). Que vaut son jugement plusieurs mois plus tard? D'ailleurs, Zola ne nous le livre pas. Il se contente de nous la montrer, tragique, dardant ses regards sur des dépouilles. Perdre une tension non résolue dans ce point de vue laïc entre le suicide comme acte lâche de fous cédant à leurs pulsions (et que le vieille observatrice jugerait ainsi lucidement) et le suicide comme geste de courageux voulant échapper à leurs déterminants (et que le vieille gâteuse ne comprendrait pas).

Le « châtiment fatal » des héros assassins est leur « mariage », affirme le narrateur zolien. C'est dire plusieurs choses. D'abord, c'est affirmer que leur union maritale n'est pas des plus réussies. C'est, très littéralement, prêter à la période sur laquelle s'étend leur vie commune la valeur d'expiation de la faute commise; leur suicide s'inscrit alors dans la foulée de ce purgatoire, il rétablit l'équilibre, élimine les malfaiteurs, ces agents dérangeants, qui du reste ont payé leur dette. Plus largement, c'est mettre sous le signe de l'échec répréhensible (et puni) la séquence imbriquée de tous leurs méfaits immoraux, voire immondes, tous intervenus par leur initiative (de plus en plus délibérée): le désir extraconjugal, la liaison interdite, le meurtre, la tentative de s'unir contre leur défunte victime désormais omniprésente, leur suicide. Mais qui a été l'exécuteur de cette punition? Les héros ou leurs déterminants? Là gît tout le problème, voilà l'alternative où nous mènent toutes les réversibilités du suicide que présente *Thérèse Raquin*.

À elle seule, la locution « châtiment fatal » détient une polysémie dont le romancier joue habilement, en regard du dénouement qu'il donne à son roman. Le

mot *fatal* peut s'entendre au sens d'*inévitabile*, comme l'ont été au fond toutes les actions perpétrées par les héros; leur mariage est bien sous cet angle le châtement qui leur revient, non pas au mérite, quoi qu'on puisse en penser, mais par la force des choses. Suivant une telle perspective, le suicide peut très bien avoir été commis délibérément par les héros, pour mettre un terme à leur châtement. Le mot peut aussi prendre le sens de *mortel*, et alors l'union maritale devient en soi agent létal, elle est, en tant que châtement, ce qui entraîne le double suicide des héros. Les deux lectures se valent. Rien n'interdit de les adopter toutes deux; elles ne sont pas mutuellement exclusives. Pour le dire avec les mots bien soupesés de Jean Starobinski, la mort peut être appelée « tout ensemble par les arguments de la pensée volontaire et par le maléfice du désarroi envahissant¹⁹⁰. » Thérèse et Laurent se sont enlevé la vie et ont péri de leur folie.

Dévotions du darwinisme social

De toute évidence, le cadre épistémologique dans lequel s'inscrit *Thérèse Raquin*, ce premier roman expérimental d'Émile Zola, est des plus significatifs, au regard du suicide qui le clôt. Ce cadre est suscité, voire problématisé, par le thème comme tel de la mort volontaire, lequel pose problème à la laïcité; celle-ci, au contraire de la religion, semble incapable de déterminer l'enseigne à laquelle loge le suicide, comme l'a constaté Ambroise-Rendu en étudiant la chronique des faits divers de journaux de l'époque :

À la différence du crime ou même de certains accidents, les récits de suicides ne renvoient à aucun signifié global et invariable qui s'imposerait au lecteur. Aucun de nos quatre périodiques [...] ne parvient à indexer le suicide de manière univoque et constante. C'est dire l'embarras qu'il suscite... Pour être difficile à cerner, le discours hégémonique n'en est pas moins présent, inscrit dans les silences et dans les pudeurs de la chronique, y compris dans *Le Figaro*, quotidien catholique et monarchiste à l'origine, qui n'échappe pas à l'esprit du temps.

Ce sont les formes d'une morale laïque – que la mort de soi, liée à la question du libre arbitre et à celle de la stabilité sociale, embarrasse – qu'on voit se dessiner ici en creux. Mais c'est aussi l'ombre d'une anxiété sans remède, d'autant plus envahissante que, à l'inverse de l'homicide, le suicide, considéré dans sa seule dimension psychologique et individuelle,

¹⁹⁰ Jean Starobinski, *Trois Fureurs*, op. cit., p. 12.

semble devoir échapper à tout traitement préventif. Comment empêcher la folie? L'exaltation des sentiments amoureux? Le chagrin¹⁹¹?

Réalité à laquelle la pensée laïque – qu'elle soit littéraire ou non – s'interdit d'assigner un rôle définitif, le suicide demeure énigme, « un mystère absolu dont elle ne sait que penser¹⁹² », écrit Ambroise-Rendu. En témoigne *Thérèse Raquin*.

Il existe un second volet du contexte épistémologique dans lequel se déploie le roman de Zola, volet tout aussi important eu égard à la mort volontaire, dont la présence cependant est plus discrète à ce stade précoce du naturalisme. Cet aspect, opérant marginalement dans *Thérèse Raquin*, allait prendre de plus en plus de place au sein du naturalisme et même devenir iconique du courant, atteignant comme il se doit son apogée avec *Les Rougon-Macquart* : le darwinisme social.

À ce propos, quelques remarques capitales s'imposent d'abord. Jean-Louis Cabanès rappelle que Clémence Royer, première traductrice de Darwin en français (1862), altère le texte darwinien : « Par des ajouts intempestifs, elle met l'accent sur le pouvoir intelligent de la nature et rapproche ainsi l'évolutionnisme du transformisme de Lamarck¹⁹³. » La différence étant que l'adaptation chez Lamarck engendre nécessairement amélioration, ce qui n'est pas le cas dans l'évolutionnisme théorisé par Darwin. De plus, David Baguley a récemment remis en question et rejeté de façon convaincante l'idée reçue voulant que Zola ait lu Darwin dans la traduction de Royer : « *The names of Britain's most influential naturalist and France's most famous so-called naturalist writer have long been almost inextricably linked, but,*

¹⁹¹ Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Le suicide ou les silences de la chronique des faits divers », *loc. cit.*, p. 88. Ambroise-Rendu signale un élément additionnel du contexte de l'époque à considérer, élément prélevé dans *L'Homme devant la mort* de Philippe Ariès : « Le silence des journalistes doit être mis en relation avec le changement de sensibilités qui – avec la fin du romantisme – affecte la perception et la représentation de la mort. Devenue sujet tabou, elle est escamotée, on tente même de dissimuler l'imminence de sa propre fin au mourant. Or le suicidé récuse cet escamotage. » *Ibid.*, p. 84.

¹⁹² *Ibid.*, p. 85.

¹⁹³ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, t. II, p. 539. Sur ce point, Cabanès renvoie à Yvette Conry, *L'Introduction du darwinisme en France*, Paris, Vrin, 1974, p. 263-267.

*under close scrutiny, the match is less harmonious than is commonly supposed*¹⁹⁴ », remarque-t-il. Baguley plaide que d'autres sources ont pu inspirer au romancier sa vision du monde : « *Zola's emphasis on the environment as a primary determining factor is no doubt more Lamarckian than Darwinian, as is the prominence that he gives to the transmission of directly acquired traits in his characters*¹⁹⁵. » D'ailleurs, Jean-Marc Bernardini, qui s'est attaché à retracer le social-darwinisme dans *Les Rougon-Macquart*, constate certaines dissidences dans la pensée du romancier naturaliste, et pour la décrire il hasarde une formule évasive : « philosophie que l'on pourrait désigner de darwinienne sociale réformiste¹⁹⁶ », le naturalisme zolien n'a sans doute de social-darwiniste que l'évolutionnisme, le *struggle-for-life* et le rôle prépondérant de l'hérédité, en rien spécifiquement darwiniens. L'historien rappelle la conjoncture épistémologique qui a vu naître le darwinisme social en France :

Durant cette deuxième décennie du Second Empire, le livre de Darwin a manifestement complété une bibliothèque philosophique et scientifique : Auguste Comte (1844); Prosper Lucas (1847-1850); Claude Bernard (1865); Bénédic-Auguste Morel (1857), qui a outillé au plan méthodologique et épistémologique une prestigieuse génération d'écrivains et d'historiens scientifiques, opposés aux thèses religieuses dominantes voire à l'Empire. Nous songeons ici principalement à Ernest Renan (1823-1892), Hippolyte Taine (1828-1893), Edgar Quinet (1803-1875). [...]

Par leur utilisation commune des méthodes scientifiques comme fondements d'un jugement porté sur la religion, la société ou l'histoire humaine, Taine, Renan, voire Quinet ont été associés et considérés comme les maîtres à penser scientifiques de leur génération¹⁹⁷.

¹⁹⁴ David Baguley, « Zola and Darwin: A Reassessment », dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2011, p. 201. Baguley soupçonne le biographe Armand Lanoux de s'être accordé les licences de la « biographie romancée » pour prêter à Zola une réponse fabriquée de toutes pièces, que le jeune romancier aurait adressée aux Goncourt en 1868 : « Les caractères de nos personnages sont déterminés par les organes génitaux. C'est de Darwin! La littérature, c'est ça! » *Ibid.* Baguley cite Armand Lanoux qui attribue des propos à Émile Zola. Voilà en effet des mots et un style qu'on ne rencontre pas souvent sous la plume de l'auteur de *Thérèse Raquin*.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹⁹⁶ Jean-Marc Bernardini, *Le Darwinisme social en France (1859-1918) : Fascination et rejet d'une idéologie*, Paris, CNRS, coll. « CNRS histoire », 1997, p. 206. L'historien se contente de dessiner (à partir d'un florilège d'extraits tronqués et pris hors de leur contexte fictif) « les contours de la philosophie évolutionniste émise par Émile Zola » dans *Les Rougon-Macquart* : « caractère inexorable de la lutte pour l'existence au plan social et national mais amendable par une évolution sociale et politique progressive; une politique hygiéniste et réformiste permettant aux individus d'acquérir et de transmettre des caractères sociaux et moraux plus altruistes. » *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 82.

Si, comme l'affirme Robert J. Niess, « le principal disséminateur des idées social-darwiniennes fut Herbert Spencer qui n'accepta jamais totalement les idées de Darwin et qui se réclamait plutôt de Lamarck et de Malthus¹⁹⁸ », rien n'exclut que Zola soit arrivé à ces idées par d'autres voies. Elles étaient dans l'air du temps. Il a pu les prendre chez ses maîtres à penser positivistes, notamment parce que, en tant qu'idéologie scientifique, le darwinisme social « présente un aspect systématique et réducteur » d'emblée positiviste, selon Cabanès : « Il s'enquiert des premiers principes, il s'efforce de trouver des lois simples¹⁹⁹. » En tout cas, le darwinisme social « justifiait le capitalisme par la doctrine de la sélection naturelle, la survivance des plus aptes²⁰⁰ »; aussi, « on trouve assez facilement dans les pages des *Rougon-Macquart* beaucoup de reflets du corps de doctrine que nous appelons le social-darwinisme », rapporte Niess :

Tout d'abord, l'hérédité et l'évolution jouent un rôle prépondérant, les intrigues sont pleines de luttes de classes, d'individus, de nations; la rhétorique est caractérisée par une masse d'images puisées dans la vie militaire et dans l'action de manger, de dévorer, d'absorber. On remarque un manque général d'activité coopérative : il y a beaucoup de complots et de complicités, mais rarement pour le bien et rarement pour longtemps [...]. La violence est

¹⁹⁸ Robert J. Niess, « Zola et le capitalisme : le darwinisme social », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 26, no 54 (1980), p. 59.

¹⁹⁹ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 541-542.

²⁰⁰ Robert J. Niess, « Zola et le capitalisme : le darwinisme social », loc. cit., p. 57. Si la théorie bourgeoise de la concurrence industrielle était loin d'être neuve à l'époque du Second Empire, « le darwinisme apportait quelque chose de nouveau et de puissant, le principe de la sélection naturelle, qui donnait au capitalisme et à beaucoup d'idées connexes le prestige de la science et de la grande réussite de Darwin dans le monde intellectuel », rappelle Niess : « Le succès immédiat du darwinisme social était dû en partie aussi au fait que les livres de Darwin parurent au moment où le monde occidental était dominé par des idées mécanistes et matérialistes en physique et en chimie; il faut ajouter que les idées des darwinistes de la première heure sur la lutte des races et des nations coïncidaient de façon remarquable avec une longue série de guerres s'étendant de 1859 à 1900 [...]. / En outre, le darwinisme social semblait promettre quelque chose à tout le monde : les militaristes l'accueillaient parce qu'il semblait justifier leurs idées sur la nécessité de la force dans les rapports humains [...]; les individualistes y trouvaient une philosophie qui sanctifiait leur égoïsme, les libres penseurs admiraient l'absence d'entraves implicite dans la philosophie de la lutte de l'homme contre l'homme, les conservateurs qui aimaient la discipline et les libéraux qui cherchaient la justice, les positivistes d'un côté et les mystiques et les idéalistes de l'autre. Quelques-uns des meilleurs esprits du temps tombèrent sous l'influence du darwinisme social, surtout à cause de l'énorme succès du darwinisme pur, qu'ils confondaient avec son dérivé. » *Ibid.*, p. 58-59.

partout, la rivalité aussi, la *libido dominandi* est déchaînée, la concurrence entre individus est visible à chaque page²⁰¹.

Quoique Zola avec *Thérèse Raquin* laisse le commerce pour mort et n'entre point encore dans les luttes de classes de ses vastes portraits socioéconomiques futurs (la haute spéculation financière de *La Curée*, le petit commerce du *Ventre de Paris*, le peuple ouvrier dans *L'Assommoir*, le phalanstère fouriériste d'*Au Bonheur des Dames*, le syndicalisme des travailleurs de *Germinal*, etc.), la structure de son récit repose sur un certain nombre d'*a priori* social-darwinistes.

Notre analyse du double suicide final nous convie à en retenir deux. Pour les examiner, il est utile de revenir au bilan rétrospectif ouvrant le chapitre XXVIII du roman, passage capital que nous avons cité au long. Zola y fait la mention suivante : « il leur prenait des envies de s'entre-dévorer » (TR 640). Les métaphores de la manducation et des appétits ne sont pas tout à fait dans *Thérèse Raquin* ce qu'elles seront dans *Les Rougon-Macquart*; elles sont néanmoins omniprésentes et ajustées déjà aux réalités morales (ou amORAles, selon le point de vue qu'on adopte) de compétition entre individus, de survie du plus fort (souvenons-nous des loups et moutons de la préface) et d'impulsions animales difficilement répressibles. Cependant, dominant surtout, dans ce roman du *remords* infernal laïcisé, naturalisé, les « cuissons trop *dévorantes* » de la culpabilité : « C'étaient des scènes atroces, des étouffements, des coups, des cris ignobles, des brutalités honteuses. D'ordinaire, Thérèse et Laurent s'exaspéraient ainsi après le repas; [...] ils pouvaient se *dévorer* à l'aise, au fond de cette pièce humide » (TR 641, nous soulignons). On le voit, la violence conjugale – physique comme psychique – finit par être désignée de « dévoration » mutuelle dans ce roman. Que l'hermaphrodite se mange seul ou à deux revient au même. Mais l'ingestion réciproque à laquelle se livrent Thérèse et Laurent se décline sur d'autres modes encore; on peut songer au poison qu'ils ingèrent l'un après l'autre, tout comme on songera au poison que représente pour eux

²⁰¹ *Ibid.*, p. 62.

l'interpénétration amoureuse. Le vieux Michaud, qui a toujours tout faux et a cru Laurent sur parole quand le meurtrier est venu lui raconter le décès accidentel de Camille, a sans doute moins tort qu'on peut le croire à première vue, quand il s'exclame : « Je parie qu'ils se dévorent de caresses, quand nous ne sommes plus là. » (TR 625.) L'un contamine l'autre, et vice-versa : « Thérèse est un poison qui s'infiltre en Laurent. Il devient l'esclave de cette femme, qui, toute à la satisfaction de ses instincts, se moque de la morale et de la justice, le rend lâche, le mène au crime²⁰² », commente Colette Becker, d'après qui le rôle de Femme fatale incombant à l'héroïne est la raison derrière le privilège d'avoir donné son nom à l'œuvre; mais ce rôle d'infiltration empoisonnée qu'est la Femme fatale en est un qui, paradoxalement, correspond aussi à une manducation, fonction attestée par l'un de ses noms les plus courants : la Dévoreuse. « En un mot, Thérèse est la Tentatrice, une nouvelle Ève, la Dévoreuse. À regarder de près, elle a les caractéristiques de la criminelle-née selon Lombroso », constate Becker, qui énumère celles-ci : « lèvres minces, cheveux noirs et abondants, mâchoires fortes, front bas et fuyant, beauté plus virile que féminine, cruauté raffinée et diabolique, érotisme excessif, sexualité exagérée, intelligence, audace²⁰³. »

Voilà que nous touchons au deuxième des schèmes social-darwinistes en jeu de façon prépondérante dans *Thérèse Raquin* : l'hérédité. Or, d'après Becker, Zola a prêté à Laurent des aptitudes « naturelles » encore plus poussées au crime :

Dans le tempérament sanguin de Laurent se conjuguent deux causes de violence : c'est un homme du peuple *et* un paysan. L'imaginaire zolien peut rêver autour de ce sang trop riche. Ses caractéristiques sont bien celles du "criminel-né" telles qu'elles seront définies en 1887 par César Lombroso dans *L'Homme criminel*, telles que les transmet l'inconscient culturel. [...] Laurent a les mains grosses, les doigts carrés, le cou de taureau du "criminel-né". Il en a

²⁰² Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 360-361.

²⁰³ *Ibid.*, p. 361. Cette criminalité innée du personnage est complémentaire de son animalité, estime Becker : « Fille du désert, elle est félin, dangereuse, les comparaisons explicites ou implicites abondent [...], elle est la primitive, l'instinctive. » *Ibid.*, p. 360.

encore la chevelure abondante, la paresse, la poltronnerie, l'insensibilité, l'absence de remords²⁰⁴.

La Dévoreuse dévorée et sa « tendre moitié » dévorante ont donc tous les attributs des criminels-nés, ces loups affamés en embuscade, lâchés dans l'enclos de moutons veules qu'est la société décrite par Zola dans *Thérèse Raquin*. Quel bilan dresser, en définitive, du carnage? Ils ont gobé Camille tout rond, en deux coups de gueule. Maigre pitance, dirons-nous. Un instant ils ont pensé réserver la même sort à Mme Raquin, mais ont fini par abandonner à sa propre pourriture ce corps décrépiti, paralysé, à demi-mort. Il ne restait pas grand-chose de bon à croquer dans la boutique – le chat étant mort, les lymphatiques partenaires de dominos étant des « cadavres mécaniques » (TR 538). Pour chacun des héros, il ne restait à se mettre sous la dent que son complice, c'est-à-dire soi-même... Sous cet angle, leur suicide prend le sens d'un geste autophage.

Évidemment, il faut voir dans ce *retournement* du sort un double retour. Retour du noyé qui à la fin l'emporte sur eux en les immergeant de sa présence (l'engloutissement valant pour la déglutition); rappelons à cet égard que l'*enfance* qu'ils retrouvent au moment de boire chacun le poison est un sème étroitement associé à leur victime, en particulier lors de la noyade. Et retour de ces forces naturelles, nécessaires, fatales, de « ces désirs fougues et insatiables » (TR 583) qui au départ les avaient poussés l'un et l'autre à l'adultère et au meurtre, et qui en fin de parcours les laissent sans défense contre le remords. Et c'est en cela que leur remords est « purement physique » : il n'est autre que la manifestation de ces *appétits* qui caractérisent le *struggle-for-life* zolien et les poussent à consommer de l'humain, à remordre à la chair humaine, cette fois la leur propre.

Françoise Gaillard a étudié de près « la peur des revenants », dont ces retours terrifiants (et victorieux) dans *Thérèse Raquin* sont une manifestation

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 344.

particulièrement poussée et réussie. Pour Gaillard, cette crainte est rien de moins que « la grande peur du siècle en son deuxième versant » ; elle s'articule autour de deux frayeurs de l'hérédité : celle « de voir les ancêtres revenir chez les descendants » et celle « surtout, de ce qui, du passé ancestral, peut, avec eux, faire retour en chacun d'eux²⁰⁵. » Gaillard explique :

Qui ne se souvient de ces vieilles légendes qui racontent les métamorphoses nocturnes d'un grand seigneur noble de cœur et de race en une bête immonde, cruelle et sanguinaire. Généralement, les héros de ces terrifiantes histoires sont les victimes innocentes d'une malédiction ancestrale. Ils font les frais d'un sort jeté, en guise de punition, à un ancêtre coupable. Dans le XIX^e siècle, positiviste, la malédiction s'appelle « hérédité ». Elle relève désormais du médecin, non de l'exorciste. Quant au loup-garou, il est devenu : « la bête humaine ». On sait combien la fiction du temps s'est plu à explorer les frontières troubles entre l'humanité et l'animalité²⁰⁶.

En effet, l'histoire terrifiante de Thérèse et Laurent, hantés par ce stigmate et par ce spectre auxquels ils ont donné vie de leurs propres mains en noyant Camille, remonte à la nuit des temps, puisque leur conduite a été dessinée à l'avance par leurs diverses prédispositions au crime. Tout bien considéré, chacun de leurs signes distinctifs constitue la marque d'un retard évolutif : forte brutalité, animalité exacerbée, intempérance, hérédité « primitive » et presque « primate » (exotisme de Thérèse, paysannerie de Laurent), hédonisme, abrutissement, impulsivité. Sans même entrer dans les crimes qu'ils ont perpétrés, il y a quelque chose d'opportun à ce qu'ils s'éliminent l'un l'autre, si l'on est attentif à ce paradigme ténu mais présent dans le roman.

Cette primitivité réelle, sous la plume zolienne, les déporte nous l'avons vu du côté de la monstrosité, de l'anormalité donc. Mais qu'est-ce qu'un individu normal ? Examinant l'article « folie » du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Popovic constate que le sens commun positiviste avance à cette énigme une réponse désarmante de simplicité :

²⁰⁵ Françoise Gaillard, « La peur des revenants », *loc. cit.*, p. 91-92.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 91.

Tout esprit qui diffère « des opinions de tout le monde » est *malade, fou*. Qui est « tout le monde »? Un individu collectif, masculin, français, éduqué, installé, partageant les vues du milieu mandaté pour et autorisé à se prononcer sur la santé de l'esprit et, par suite, capable d'exclure les corps étrangers, c'est-à-dire les esprits défectueux. [...] Le positivisme invente « l'être normal » au croisement de l'opinion reçue et du savoir scientifique (auto)légitimé, pétrifiant l'idée d'individualité au centre de ce feu croisé²⁰⁷.

D'après l'analyse de Popovic, le positivisme associe à la folie ce qui, dans le premier XIX^e siècle, caractérisait la posture du poète romantique; le génie chagrin à l'émotivité sensationnelle est désormais malade²⁰⁸. Tout bien considéré, il n'y a là rien de bien étonnant. Puisque s'impose la perspective du suicide comme aboutissement classique de l'aliénation, il va de soi que l'état conduisant à ce geste typiquement romantique soit lui aussi conçu comme typiquement romantique. Inversement, la dimension extraordinaire de la sensibilité délicate du poète inspiré le positionne d'emblée à part, le présente essentiellement hors-norme; or, le processus de rationalisation du réel qui discrédite tout écart comme maladif ou morbide permet de décrire le monde et ses fonctionnements par des lois simples, à la portée vaste. Le suicide, une réalité difficile à concilier avec les lois « naturelles » (et fondamentales) du cycle de la vie et du vivre ensemble, comme l'aliénation d'ailleurs, paraît d'autant plus facile à comprendre s'il est classé en tant que problème appartenant aux frénésies tout justes passées du romantisme finissant. Ainsi, ce n'est pas seulement la charge d'un thème réifié par les génies chagrins qui favorise l'adéquation du suicide au romantisme dans *Thérèse Raquin*, mais aussi et peut-être davantage l'association entre personnages romantiques et déviances comportementales par rapport à une norme nouvellement instituée. De ce point de vue encore, l'aliénation et le suicide,

²⁰⁷ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 282-283. Popovic cite Pierre Larousse, op. cit., t. VIII, p. 539.

²⁰⁸ Citant l'article « folie » du *Grand Dictionnaire*, Popovic explique : « Deviennent déclassés l'affectivité, l'imagination [...], toute pensée métaphysique, les passions, le génie. "Il suit de là rigoureusement que les poètes et les mystiques sont des fous." La marque des menottes passées à la déviance dans les cinq syllabes d'un adjectif : *rigoureusement*. Ce qui est visé là, c'est la poésie, la littérature, non en tant que forme d'art, la question de l'art ne se pose même pas, mais en tant que lieu où on pourrait se dire autre chose (que les "opinions de tout le monde"), où pourrait se dire du fou, du malade, de la souffrance. » Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 283. Popovic cite Pierre Larousse, op. cit., t. VIII, p. 540.

comportements rétrogrades, vont main dans la main, l'un éliminant « naturellement » l'hérésie de l'autre pour le bien du corps social orthonormé.

Le suicide des héros de Zola semble également seoir – c'est-à-dire s'inscrire dans le système idéologique clos et fonctionnel que met en place le romancier – si l'on s'attarde strictement au fait de l'assassinat qu'ils ont perpétré. Œil pour œil, dent pour dent, les assassins ont fini par payer leur forfait en se livrant à l'homicide de soi compensatoire de l'homicide d'autrui. Ambroise-Rendu enseigne qu'il est courant d'appréhender le suicide de la sorte :

Beaucoup de crimes passionnels – c'est même une de leurs caractéristiques – se doublent d'une tentative de suicide. Alors le suicide fonctionne comme un retour à l'ordre. Il n'est pas seulement le juste châtimement du criminel et l'expression de ses remords, mais aussi le symptôme de sa pathologie affective, de son anormalité fondamentale. Il fournit donc au crime une explication immédiate et devient l'élément rassurant du récit²⁰⁹.

Ce genre de considérations s'inscrit dans le cadre plus large d'un siècle de plus en plus enclin à regarder la société comme un corps humain, composé de membres, d'organes, de flux, etc., où chaque individu est un atout fonctionnel qui permet au corps social d'aller à son but, à tâtons, certes, mais progressant quand même. Cabanès a étudié le phénomène :

S'il est excessif [...] de réduire la sociologie naturaliste à un social-darwinisme, en revanche, l'interprétation des rapports de force en termes de dévoration ne cesse de renvoyer à une vision organiciste des sociétés. Cet organicisme apparaît, au premier abord, comme une donnée générale : les écrivains décrivent en effet métaphoriquement les sociétés en termes de tempérament, ils rêvent sur l'éventuelle régénérescence d'organismes sociaux infectés, contaminés par un agent pathogène ou encore pourris et gangrénés.

Ces images ne sont en rien originales. Elles font partie des lieux communs où vient constamment puiser l'interprétation polémique des faits sociaux²¹⁰.

²⁰⁹ Anne-Claude Ambroise-Rendu, *loc. cit.*, p. 83.

²¹⁰ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, t. II, p. 554. Quoiqu'il n'y ait là que considérations usitées, elles ne sont pas partagées par l'ensemble des réalistes de la seconde moitié du siècle, souligne Cabanès : « Peut-on déceler dans les récits réalistes l'empreinte d'un darwinisme social? La question ne vaut vraiment que pour les œuvres de Zola et de Maupassant. Même si Flaubert a lu Spencer ou Haeckel, cet écrivain ne se réfère pas dans ses romans à l'évolutionnisme. Il en est de même pour Edmond de Goncourt ou pour Huysmans. » *Ibid.*, p. 538.

Cette vision du monde social, Taine l'appelle « *la loi des dépendances mutuelles*²¹¹ ».

Il la décrit comme suit :

Une civilisation fait corps, et ses parties se tiennent à la façon des parties d'un corps organique. De même que dans un animal les instincts, les dents, les membres, la charpente osseuse, l'appareil musculaire sont liés entre eux, de telle façon qu'une variation de l'un d'entre eux détermine dans chacun des autres une variation correspondante, et qu'un *naturaliste habile* peut sur quelques fragments reconstruire par le raisonnement le corps presque tout entier; de même dans une civilisation la religion, la philosophie, la forme de famille, la littérature, les arts composent un système où tout changement local entraîne un changement général, en sorte qu'un historien expérimenté qui en étudie quelque portion restreinte aperçoit d'avance et prédit à demi les caractères du reste²¹².

Zola, dans *Thérèse Raquin*, prolonge la pensée de son maître en se l'appropriant. Il s'affaire de toute évidence à remplacer l'« historien » par le romancier. Or, Thérèse et Laurent représentent des membres dysfonctionnels du corps social, et si néfastes à celui-ci qu'il semble naturel de les voir être éliminés par le Génie positif de l'espèce. Leur suicide concrétise-t-il à quelque égard un besoin hygiénique du corps social?

Chez Auguste Comte, l'instance en question s'appelle l'« Être-Suprême », le « Grand-Être » ou, plus modestement, la « grande existence » ou « l'Humanité ». Et cet organisme supérieur et complexe – auquel le « sacerdoce positif », insiste Comte, doit se consacrer tout entier « en destinant la science à étudier l'Humanité, la poésie à la chanter, et la morale à l'aimer²¹³ », afin de l'améliorer sans cesse – jouit, selon le théoricien du positivisme, de vivre de la vie cumulée et interconnectée de tous ses iotas, de leur survivre lorsque certains d'entre eux se détachent par indépendance, et de tirer parti des dissensions procurées par cette autonomie :

Tandis que les diverses parties d'aucun autre organisme ne sauraient vivre isolément, la grande existence se compose de vies réellement séparables. Quoique cette indépendance n'empêche point le consensus, elle est aussi indispensable que le concours à la nature d'un tel être, qui perdrait toute sa supériorité si ses éléments devenaient inséparables²¹⁴.

²¹¹ Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, op. cit., p. xxxix.

²¹² *Ibid.*, p. xxxix-xl. Nous soulignons.

²¹³ Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, op. cit., p. 356.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 357.

Il est abusif d'affirmer que c'est Lui, qui, vengeur, accable de visions et d'hallucinations les héros de *Thérèse Raquin* et qui leur imprime la folie, c'est-à-dire l'impulsion nécessaire à s'éliminer d'eux-mêmes. Néanmoins, leur autolyse a-t-elle quelque chose de supérieurement satisfaisant pour le « Grand-Être » – dont la bonne santé dépend avant tout de l'éradication du Mal et de toute forme d'égoïsme (l'un étant le nom que les chrétiens prêtaient à l'autre), suivant Comte :

Même dans la vie privée, il ne peut régner entre nos diverses tendances une harmonie continue que par l'universelle prépondérance du sentiment qui nous inspire la volonté sincère et habituelle de faire le bien. Ce penchant est, sans doute, comme tout autre, essentiellement aveugle, et il a besoin du secours de la raison pour connaître les vrais moyens de se satisfaire, de même que l'activité lui devient ensuite indispensable pour les appliquer²¹⁵.

Quelle satisfaction peut tirer le « Grand-Être » comtien d'un tel double suicide? Après tout, « [l]e suicide est [...] réprouvé parce qu'il déroge à ce culte pour la personne humaine sur lequel repose toute notre morale²¹⁶ », comme le dira, cinquante ans après la parution du *Discours* de Comte, un Émile Durkheim pétri de positivisme... Le réconfort de l'Humanité tient au fait que l'existence de ces sociopathes ne laissait rien présager de bon : ils rejetaient les lumières de la « raison » et paresseusement dédaignaient l'« activité ». Par surcroît leur existence avait déjà coûté le prix d'une vie, certes chétive, sacrée néanmoins, s'étant laissés tenter par le Fruit du Mal, s'étant rendus coupables « de leur passion et de leur égoïsme, ces raisons premières qui les avaient décidés à tuer Camille », écrit Zola (*TR* 594).

²¹⁵ *Ibid.*, p. 55-56. Comte, plus loin dans son *Discours sur l'ensemble du positivisme*, élaborait les modalités de cette harmonie fraternelle comme une lutte à finir avec l'égoïsme : « Le difficile triomphe de la sociabilité sur la personnalité n'exige pas seulement l'intervention continue de véritables principes généraux, aptes à dissiper toute incertitude quant à la conduite propre à chaque cas. Il réclame aussi la réaction permanente de tous sur chacun, soit pour comprimer les impulsions égoïstes, soit pour stimuler les affections sympathiques. Sans cette universelle coopération, le sentiment et la raison se trouveraient presque toujours insuffisants, tant notre chétive nature tend à faire prévaloir les instincts personnels. » *Ibid.*, p. 178-179.

²¹⁶ Émile Durkheim, *Le Suicide*, *op. cit.*, p. 379. Durkheim en 1897 prenait acte, donc, du culte de l'Humanité auquel Auguste Comte et les philosophes, sociologues et autres prêtres positivistes du mitan du siècle avaient rêvé; pour l'auteur du *Suicide*, la « personne humaine » est devenue « une chose sacrée et même la chose sacrée par excellence, sur laquelle nul ne peut porter les mains », si bien que « l'homme est devenu un dieu pour les hommes. C'est pourquoi tout attentat dirigé contre lui nous fait l'effet d'un sacrilège. » *Ibid.*, p. 378-379.

Autrement dit, ces sujets du « Grand-Être », égoïstement insoumis à sa sociologie rationaliste et progressiste, ne semblaient pas guidés par le penchant « essentiellement aveugle » de faire le bien que Comte suppose à tout un chacun. Il convient, suivant un regard positif (social-darwiniste), qu'ils aient été anéantis, et il paraît d'autant plus approprié et hygiénique pour l'Humanité qu'ils se soient annihilés d'eux-mêmes, par où on frôle le discours eugénique qu'allait mettre de l'avant Francis Galton, cousin de Charles Darwin. En 1883, Galton publie *Inquiries into human faculty and its development* et y défend l'idée eugénique de la « *cultivation of race*²¹⁷ ». Selon cette idéologie qui, entée sur un certain nombre d'antécédents des Lumières et des débuts du XIX^e siècle, se développerait en France surtout à partir des années 1890, « il faut *diminuer* le nombre des inaptes ou *multiplier, accroître* le nombre des doués²¹⁸ », résume Anne Carol. Déjà en 1881 Paul Jacoby ouvre ses *Études sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité chez l'homme* en saluant les bénéfices sociaux de l'homicide de soi : « Le suicide, cette soupape de sûreté contre le névrosisme des générations suivantes, épargne à l'humanité, en faisant partir volontairement les nerveux, bien des folies héréditaires et l'assainit ainsi par élimination des éléments morbides²¹⁹ », argue-t-il. Rares sont néanmoins les écrits où les principes et préceptes eugénistes ont été aussi ouvertement formulés, car plus souvent qu'autrement, les médecins s'en sont tenus aux allusions spécieuses, remarque Carol :

²¹⁷ Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, d'abord paru en 1883, deuxième édition, Londres, Dent; New York, Dutton, 1907, p. 17. Galton précise en note de bas de page que le terme « *eugenic* » désigne une science pragmatique ayant des visées amélioratives pour la race : « *the science of improving stock, which is by no means confined to questions of judicious mating, but which, especially in the case of man, takes cognisance of all influences that tend in however remote a degree to give to the more suitable races or strains of blood a better chance of prevailing speedily over the less suitable than they otherwise would have had.* » Ibid., p. 17, note 1.

²¹⁸ Anne Carol, *Histoire de l'eugénisme en France : Les médecins et la procréation XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1995, p. 12. Pour un aperçu des précurseurs de Galton en France, voir *ibid.*, p. 17-37.

²¹⁹ Paul Jacoby, *Études sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité chez l'homme*, Paris, Baillière, 1881, p. v.

Des pouvoirs que s'accordent les médecins, [...] le plus démesuré est celui de l'élimination physique des procréateurs indésirables. [...] Destruction des déchets sociaux, euthanasie des nouveau-nés, avortement obligatoire, les figures de l'élimination sont multiples. Leur nécessité est rarement affirmée de façon formelle, mais sous des formes insidieuses, le discours médical évoque des solutions qui n'en sont guère éloignées²²⁰.

De même, Ursula Link-Heer a éloquentement démontré que le darwinisme social – lequel reste avant tout un « *complexe de stéréotypes littéraires, baptisé du nom de Darwin*²²¹ » – n'a investi que le niveau connotatif des textes savants et des chroniques d'opinion de la période²²². La littérature naturaliste, sur ce plan, ne déroge pas à la norme discursive de son époque; à preuve, parmi d'autres exemples²²³, le roman *Thérèse Raquin*, où la mort volontaire des héros assainit un tant soit peu l'atmosphère insalubre du passage du Pont-Neuf en éliminant deux assassins.

Mais tous les personnages de *Thérèse Raquin* sont égoïstes, des héros meurtriers aux personnages les plus secondaires, en passant par la pauvre Mme Raquin. Zola emploie le mot ou l'adjectif équivalent pour les caractériser tous, et Camille au premier chef, lui dont l'« égoïsme féroce » (TR 529) sera mentionné pas moins de quatre fois avant de mourir. Sans doute le « Grand-Être » eût-il quelque raison, à l'échelle globale, de se réjouir secrètement du décès prématuré et sacrilège de cet individu mal conformé. D'ailleurs, nous avons souligné combien Camille avait joué dans sa propre mort : fût-il une force effective dans *Thérèse Raquin*, le Génie de l'espèce opérerait, semble-t-il, toutes ses sales besognes par le moyen du suicide.

²²⁰ Anne Carol, *op. cit.*, p. 163.

²²¹ Ursula Link-Heer, « À propos du social-darwinisme de Zola dans *Les Rougon-Macquart* », dans René Guise et Hans-Jörg Neuschäfer (dir.), *Richesses du roman populaire : Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, octobre 1983*, Nancy, Centre de recherches sur le roman populaire, 1986, p. 342.

²²² *Ibid.*, p. 335-341.

²²³ Nous avons montré ailleurs que la fonction première des suicides des personnages secondaires dans *Les Rougon-Macquart* consistait à illustrer la toute-puissance des divers fléaux sociaux que Zola raconte et dépeint avec son *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, accusant par là une idéologie social-darwiniste et eugénique – jamais explicite – qui fait de la mort volontaire un indicateur de l'inadéquation des personnages à l'environnement d'âpre lutte pour la survie dans lequel ils évoluent. Sébastien Roldan, « Victimes d'eux-mêmes ou de l'espèce? Darwin et les suicidés du roman naturaliste », dans Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William Messier (dir.), *Oh mon Dieu, Charles Darwin : Sur la pertinence de la théorie de l'évolution en littérature*, cahier Figura. À paraître en 2013.

En tout cas, le « Grand-Être » eût quelque raison de s'inquiéter de l'absence de bonté et de vertu authentiques dans ce mince lot d'individus qui composent *Thérèse Raquin*, et il eût vraisemblablement déploré ce manque, ainsi que le fit Taine dans sa lettre à Zola. C'est à cet égard, et seulement à cet égard, dans cette absence d'espoir, qu'on peut, d'une certaine façon, estimer le roman pessimiste : sous prétexte que l'œuvre n'offre aucun secours à ses personnages, ne leur procure aucune issue, et ne présente aucun personnage « positif » (pas même le chat). « Une eschatologie laïque », comme celle de Zola, « rejette à l'horizon lointain des utopies la santé des sociétés²²⁴ », remarque Jean-Louis Cabanès. *Thérèse Raquin* est dépourvu de la confiance exaltée en l'humanité qu'affichait Auguste Comte, par exemple, taxé d'optimisme par ses détracteurs (le philosophe s'en plaignait ouvertement²²⁵) et farouchement convaincu de l'avènement prochain de « la grande systématisation humaine », censée être « la plus précieuse acquisition intellectuelle de l'ensemble de l'humanité, préparant avec effort, pendant sa longue enfance, le seul régime qui convienne finalement à sa vraie nature²²⁶ ». Puissamment enclin à « *philosopher en historien*²²⁷ », selon le mot d'Arthur Schopenhauer, Comte alla jusqu'à avancer que l'amélioration graduelle était l'unique attribut qu'on puisse adéquatement accoler à l'Homme : « L'humanité n'est [...] bien caractérisée que par le progrès intellectuel et

²²⁴ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. II, p. 578.

²²⁵ Voir Auguste Comte, op. cit., p. 94-95.

²²⁶ *Ibid.*, p. 72, 65.

²²⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*, d'abord paru en 1818, éditions augmentées en 1844 et en 1859, traduit par Auguste Burdeau, édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003, p. 348. Il faut savoir que Schopenhauer, dans son mépris pour l'école hégélienne (qui fut sa grande rivale), dénigrait toute philosophie de l'histoire : « À notre avis, c'est être à l'antipode de la philosophie, d'aller se figurer qu'on peut expliquer l'essence du monde à l'aide de procédés d'histoire, si joliment déguisés qu'ils soient ; et c'est le vice où l'on tombe dès que, dans une théorie de l'essence universelle prise en soi, on introduit un devenir, qu'il soit présent, passé ou futur, dès que l'avant et l'après y jouent un rôle, fût-il le moins important du monde [...]. Cette façon, de *philosopher en historien*, donne pour produit le plus souvent quelque cosmogonie ; il y en a tout un assortiment ; ou bien c'est le système de l'émanation, ou la doctrine de la chute, enfin, quand la pensée, revenue de toutes ces tentatives, sans en rien rapporter, de désespoir, se lance dans la seule direction qui lui reste, c'est au contraire une doctrine de devenir sans arrêt, de naissance, de croissance, d'apparition, l'être arrivant à la lumière du sein des ténèbres, du sein de l'obscur principe fondamental, du fond dernier, du fond sans fond ; on connaît le chapelet. » *Ibid.* On admettra que ce cruel portrait des téléologies hégéliennes touche assez juste.

le progrès moral²²⁸ ». Bien sûr, il faut concéder que le roman de Zola semble dépourvu d'espoir, puisqu'en ce qui concerne strictement les personnages, rien ne présage d'amélioration quelconque. Mais si l'œuvre est sombre, gothique, noire, affirmer qu'elle est comme telle « pessimiste » (par opposition à « optimiste »), c'est négliger le lecteur, c'est oublier qu'il s'agit d'un livre, c'est négliger que « la clôture zolienne ouvre en direction du hors-texte²²⁹ », comme l'écrit Guy Larroux, et c'est ignorer tout le dispositif didactique de clarification et d'explication (du réel, du mystère et du fictif) que met en place Zola, à la suite de Balzac²³⁰.

N'allons pas croire, du reste, que l'Être-Suprême comtien se cache au détour de quelque page de *Thérèse Raquin*; il ne figure pas parmi les mystères naturalisés par Zola. D'une part, il n'est ni mystérieux ni subjectif; tout le contraire, il est matériel et objectif : « le nouveau Grand-Être ne suppose point, comme l'ancien, une abstraction purement subjective²³¹ », affirme Comte. D'autre part, la théorie comtienne est l'insu latent du texte de Zola, la philosophie organisatrice de l'ensemble, l'épistémologie nécessaire, tout au plus décelable à certains indices. Car pour que la mort volontaire soit envisagée comme hygiène du corps social, il faut non

²²⁸ Auguste Comte, *op. cit.*, p. 142.

²²⁹ Guy Larroux, « Morale du dénouement », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les Frères Goncourt : Art et écriture*, Talence (France), Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 1997, p. 204.

²³⁰ Dans *Le Réalisme*, Philippe Dufour démontre que ce rapport de l'écrivain à son monde remonte à Balzac; trois citations de son ouvrage nous permettront d'en prendre la pleine mesure : « La vocation du récit est de déchiffrer les signes. Il conduit du phénomène à la signification. L'apparence ouvre sur le vrai, la *mimésis* fait sens. Balzac ne raconte pas seulement une histoire, il la commente, met à jour le latent, grâce à son narrateur loquace ou à des personnages herméneutes comme Bianchon le médecin [qui est] un double de l'écrivain. » « Le narrateur va au-delà des apparences. Il voit l'invisible. Il est l'homme de la seconde vue. C'est ce qui pour Balzac fait le génie véritable. » « Le réalisme de la plénitude met en œuvre une écriture taxinomique qui explore dans tous ses recoins un réel auquel est présumée une cohérence. Le romancier apporte ainsi une réponse par l'écriture au désordre de l'Histoire. Dans le siècle des Révolutions, avec ses cassures multiples : 1830, 1848, 1870, une écriture du plein cherche à prendre pour ainsi dire à revers le réel, à trouver dans un monde de la rupture des lignes de continuité. [...] Il oppose en tout cas à l'anarchie des comportements, aux sentiments crépusculaires la logique du langage. Telle est bien, portée par une formidable conviction, l'œuvre de Balzac. Son idéologie désabusée (les vérités éternelles ne sont plus ce qu'elles étaient...) se sublime dans l'enthousiasme d'une entreprise de clarification. » Philippe Dufour, *Le Réalisme : De Balzac à Proust*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1998, p. 209, 211 et 218.

²³¹ Auguste Comte, *op. cit.*, p. 142.

seulement une épistémologie qui admette les prémisses évolutives de Darwin et de ses prédécesseurs, mais une qui soit centrée sur l'idée de progrès²³². Et, encore sur ce plan, le suicide se pose comme une question éminemment réversible : quand le regard optimiste voit dans l'autolyse de certains membres du corps social un phénomène naturel de préservation ou d'amélioration de la société, le regard pessimiste, qui doute du progrès, peut s'inquiéter de la crue de suicides et l'envisager comme le symptôme de la décadence en cours.

Aussi, s'il nous a été permis d'identifier nombre de schèmes chrétiens dans *Thérèse Raquin* (notre relevé d'ailleurs n'est en rien exhaustif), c'est en partie parce que le positivisme lui-même, malgré son rejet du monothéisme qu'il prétend supplanter, fonde son efficacité sur les vertus cardinales de la chrétienté, supposément *naturelles* à l'Homme. Comte les revêt d'un langage techniciste, philosophiste et scientiste; pour mieux marquer un écart avec le catholicisme, il préfère parler du « sentiment social », du « cœur » des gens, du « bonheur privé » et du « bien public », mais il est difficile de rester dupe : ces termes renvoient, respectivement, ni plus ni moins à *l'amour du prochain*, à *la générosité de l'âme*, au *Bonheur sur Terre* et au *Bien* (ennemi juré du *Mal*). Comte écrit par exemple : « Sanctionnant l'expérience

²³² La ténuité, dans *Thérèse Raquin*, de la dimension eugénique du progressisme social-darwiniste ne la rend ni accessoire ni négligeable au sein de l'appareil idéologique et didactique de l'œuvre. Car toute idéologie chez Zola romancier (de laquelle dépend forcément la didactique romanesque) se présente comme « une mosaïque, un "patchwork" d'espaces évaluatifs juxtaposés, voire une hypertrophie d'univers évaluatifs, plutôt qu'un monologue univoque au service d'un système de valeurs privilégié », comme l'a montré Philippe Hamon, qui a constaté que la pluralité des instances évaluatrices, lesquelles véhiculent chacune son idéologie, logeait au cœur de la formule naturaliste. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 115-116. Ce « procédé typique de défocalisation de l'espace normatif-évaluatif du récit », toujours selon Hamon, a partie liée avec l'effacement de l'auteur et du narrateur, dont l'effet corollaire est d'aplanir, voire d'anéantir la hiérarchie entre la narration et les divers personnages anthropomorphes et zoomorphes : chacun rivalise sur un pied d'égalité pour délivrer les sentences et jugements concernant le récit présenté. *Ibid.*, p. 115. Par conséquent, la valeur des jugements émis au sein du texte par ces instances multiples ne peut souvent être évaluée, selon Hamon, qu'en prêtant attention à « [l']architecture narrative globale » du roman étudié, afin de « lev[er] l'indécidabilité d'une construction locale ». *Ibid.*, p. 117. C'est dire que l'axiologie lisible à l'échelle macrostructurale du texte (entrée sur des pré-supposés épistémologiques identifiables) bien souvent ne trouve, à l'échelle réduite des phrases ou paragraphes qu'on peut isoler et citer, qu'une résonance ténue ou neutralisée : la négliger n'en ferait pas moins violence à l'œuvre prise dans son intégralité.

universelle, encore mieux que ne put le faire le catholicisme, le positivisme explique pourquoi le bonheur privé et le bien public dépendent beaucoup plus du cœur que de l'esprit²³³. » Or, on sent que les protagonistes de *Thérèse Raquin* sont loin de « la parfaite unité que procure à la morale positive son principe unique de l'amour universel²³⁴ », comme l'eût sans doute dit Comte en grimaçant s'il avait lu Zola.

De plus, la résistance des héros face aux lumières conscientes qui se font sur leur condition de criminels impunis et sur leur remords, résistance qui se double de leur tendance rétrograde à se rattacher aux fables théologiques, à croire aux figures types de l'épouvante fantastique, à négliger l'impérieuse détermination qui positivement les anime bien malgré eux, tout cela correspond à un refus de la grande avancée du siècle; c'est, si on veut, de l'obscurantisme volontaire. Posture intenable en ce siècle de progrès laïque : « Nul mystère ne doit altérer l'évidence spontanée qui caractérise le nouvel Être-Suprême. Il ne sera dignement chanté, aimé, et servi que d'après une suffisante connaissance des diverses lois naturelles qui régissent son existence²³⁵ », tranchait Comte, pavant par ces mots la voie de l'écriture naturaliste que nous décelons dans *Thérèse Raquin*.

Thérèse et Laurent ne chantent, n'aiment, ne servent pas l'humanité, et ils finissent par encourir la vengeance de ce qu'il y a de plus « humain » en eux – d'après la conception dominante en France à l'époque. Châtiment juste, qui donne du suicide une image à la fois laïcisée et dépouillée de tout héroïsme. Cela, entre autres parce que ce suicide fait suite à une série de fautes impardonnables. Si l'ambivalence de la mort volontaire persistait à se jouer entre faute et fait d'arme dans *Madame Bovary*, remettant en question la valorisation romantique du suicide, celle du double suicide donné à lire par Zola dans *Thérèse Raquin* déplace le tiraillement tout à fait et le situe sur un autre plan : vue comme un châtiment, cette double mort donnée à soi-

²³³ Auguste Comte, *op. cit.*, p. 55.

²³⁴ *Ibid.*, p. 129.

²³⁵ *Ibid.*, p. 356.

même est le lot de personnages coupables, elle exclut la grandeur d'âme et sous cet angle prend le sens d'une exaction commise non par soi, mais par quelque instance supérieure.

Quoiqu'un certain romantisme persiste dans la représentation de la mort volontaire que propose Zola en 1867, nous pouvons mesurer l'étendue du terrain parcouru en songeant à une anecdote de 1832 qui devint l'un des faits divers les plus commentés de la décennie et dont le romantisme fit un symbole de la jeunesse incomprise : le double suicide des dramaturges Victor Escousse et Auguste Lebras, morts chez eux, main dans la main, d'empoisonnement au gaz, ayant laissé chacun une lettre d'adieu au monde²³⁶. Difficile de ne pas penser à ces jeunes gens qui, étendus côte à côte, sont, comme le dit Fernand Chaffiol-Debillemont, « les représentants officiels du suicide romantique²³⁷ », quand on considère le dénouement de *Thérèse Raquin*. Poison gazeux pour poison liquide, cela se vaut, à la vitesse d'exécution près, bien sûr, car la lenteur insidieuse de l'endormissement aux vapeurs de charbon laisse place à la fulgurance de « l'acide prussique » (TR 665) bu d'un trait²³⁸. Or, à lire de près la courte nouvelle « Une mariage d'amour » dont Zola a tiré son roman, on s'aperçoit que l'auteur a délibérément accéléré la scène du double suicide, procédant à un *élagage* qui constitue la réciproque de l'*étalage* accompli pour le reste du récit. « Ils pleurèrent longtemps, demandant pardon, comprenant leur

²³⁶ Voir Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 71-74.

²³⁷ Fernand Chaffiol-Debillemont, op. cit., p. 42. Chaffiol-Debillemont raconte que l'aîné des deux, âgé de dix-neuf ans à sa mort, avait fait représenter trois drames à Paris; après un premier succès, les suivants s'étaient soldés par des échecs cuisants; la dernière pièce, écrite à quatre mains, avec l'aide d'un jeune homme de seize ans, tomba sous les huées : « C'en était trop, écrit Chaffiol-Debillemont. Victor Escousse et Auguste Lebras décidèrent de quitter ce monde ingrat. Ils achetèrent un boisseau de charbon, calfeutrèrent les issues de leur chambre, allumèrent le réchaud, puis, étendus côte à côte sur leur lit, ils attendirent la délivrance. Le lendemain, quand on enfonça la porte, ils avaient cessé de vivre depuis plusieurs heures. On trouva deux lettres. Celle d'Escousse vibrait d'une sainte colère; celle de Lebras respirait l'innocence dans le stoïcisme [...]. / La ville fut profondément remuée par ce double suicide. Que n'accusa-t-on pas? La société, les Béotiens, Apollon jaloux de Marsyas. Notre aède populaire, Béranger, accorda sa lyre, et vraiment c'était la plus flatteuse consécration. » *Ibid.*, p. 45-46.

²³⁸ On notera que l'acide prussique, autre nom de l'arsenic, fut le choix du très jeune poète Chatterton (1752-1770), que Vigny immortalisa dans sa pièce de 1835; un détail assez bien connu parmi les lettrés du XIX^e siècle.

infamie²³⁹ », lit-on dans la nouvelle; le roman leur accorde à peine quelques sanglots muets, ne leur prête aucune parole, supprime les effusions mièvres. L'autre élément élagué est la ficelle très conventionnelle du narrateur intra-diégétique qui, à la toute fin du récit, surgit de nulle part pour attester la véracité des faits par l'artifice d'une lettre de suicide trouvée après coup : « On trouva sur une table leur confession, et c'est après avoir lu ce testament sinistre, que j'ai pu écrire l'histoire de ce mariage d'amour²⁴⁰. » Autrement dit, tandis que le passage d'un format court à un format long lui permet de démultiplier de manière formidable les nuances et degrés de la progression du mal de ses héros, le romancier écourte sensiblement l'intervalle de temps entre le moment où les meurtriers se comprennent l'un l'autre et celui où ils boivent le poison; et il supprime un dispositif réifié et ici inutile.

En abrégant les pleurs, Zola coupe court à l'empathie que peut éprouver le lecteur face aux tristes héros du récit. En éliminant l'écrit posthume, autre motif romantique, il déplace l'attention qu'on accordait aux défunts – un testament ou une lettre nomment les maux dont meurt le suicidé – et la recentre sur les regards « écrasants » de Mme Raquin qui ne peut faire autre chose qu'observer et juger, et ainsi il invite à déconsidérer le plaidoyer des suicidés (qui auraient pu avoir quelque chose de posthume à dire) et à considérer le gâchis qu'ils laissent derrière eux. Procédé d'un naturalisme évident, ne serait-ce que par l'aspect « nature morte » de l'image finale.

Le meurtre n'est donc pas le seul fait divers à être naturalisé par Zola dans *Thérèse Raquin*. Le double suicide des héros se distingue de ceux du premier XIX^e siècle par le regard « objectif » que la narration cherche à porter sur lui. D'ailleurs, le roman recèle un autre suicide, cette fois explicitement romantique, qui nous permet de constater l'écart instauré par la narration zolienne vis-à-vis du modèle réifié de la mort volontaire. Les incursions régulières de Laurent à la Morgue (en quête de

²³⁹ Émile Zola, « Un mariage d'amour », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 673.

²⁴⁰ *Ibid.*

confirmer le décès de Camille) sont en effet l'occasion d'évoquer une série d'anecdotes tout droit sorties de la *Gazette des tribunaux*, dont la suivante :

Quand il n'y avait pas de noyés sur la dernière rangée de dalles, il respirait à l'aise; ses répugnances étaient moindres. [...] Ces nudités brutalement étendues, tachées de sang, trouées par endroits, l'attiraient et le retenaient. Il vit, une fois, une jeune femme de vingt ans, une fille du peuple, large et forte, qui semblait dormir sur la pierre; [...] on aurait dit une courtisane vautreée, si elle n'avait eu au cou une raie noire qui lui mettait comme un collier d'ombre; c'était une fille qui venait de se pendre par désespoir d'amour. (TR 577.)

Le suicide ici a pour fonction d'insérer du pittoresque dans le tableau de la Morgue. Aussi Zola se borne-t-il, après s'être permis d'érotiser un peu les chairs découvertes, à reproduire les annotations laconiques et lacunaires des journalistes qui, comme l'a remarqué Ambroise-Rendu, ne manquent jamais de signaler le motif derrière le suicide : « Énigme, le suicide appelle une résolution, écrit-elle. C'est pourquoi, comme les publications officielles [recensements des décès], les quotidiens se préoccupent de lui fournir une explication qui se borne à reproduire les catégories administratives²⁴¹. » Évidemment, puisqu'il ne doit être rien de plus qu'un fait divers, ne susciter aucune analyse, le cas de figure choisi par le romancier est le suicide le plus commun, lequel forcément est celui qui convient le mieux, étant le moins susceptible d'étrangeté : le suicide d'amour, parangon du romantisme de pacotille, repris ici en tant que cliché. Au contraire du sort des deux héros, une telle mort volontaire ne saurait faire l'objet d'une étude passionnée sur plusieurs chapitres. Les raisons du suicide sont à peine mentionnées, et les circonstances y ayant conduit manquent tout à fait. Remarquons tout de même que Zola a opté pour une pendaison, façon d'attirer l'attention de son héros au cou de la suicidée : de la « raie noire » au « trou rouge » que Laurent a déjà et qu'il songera à agrandir d'un coup de rasoir,

²⁴¹ Anne-Claude Ambroise-Rendu, *loc. cit.*, p. 81. À ce propos, Ambroise-Rendu ajoute : « Les motifs invoqués constituent la seule unité narrative qui offre quelque prise à l'interprétation. L'action des protagonistes n'est pas, en elle-même, un motif à discussion. Elle relève d'un événementiel que la presse s'interdit de juger en tant que tel. Le processus d'évaluation auquel le texte convie son lecteur est donc transféré de l'acte lui-même à sa cause. [...] Au fond, le suicide n'est pas son objet. Ce qui est au cœur du processus d'évaluation, ce sont les motifs qui poussent un individu à se tuer – et dans une moindre mesure les moyens qu'il utilise – parce que ce sont eux qui définissent la normalité du suicide. » *Ibid.*, p. 82.

l'association s'établit d'elle-même. Après tout, si son mariage est un « mariage d'amour », son suicide, qui en découle directement, n'intervient-il pas, lui aussi, « par désespoir d'amour »?

Escousse et Lebras avaient laissé une lettre de suicide expliquant leur geste par leur infortune littéraire; c'était un plaidoyer vibrant trahissant l'espoir de trouver quelque justice dans l'au-delà. « Plutôt qu'une lettre, certains laissent un testament, d'autres la liste exhaustive de leurs dettes, d'autres un projet d'épithèque²⁴² », note José-Luis Diaz traquant les schèmes courants du suicide à l'époque romantique. Quel plaidoyer adressent Thérèse et Laurent à la postérité? Aucun. Laurent choisit précisément un poison aux « effets terribles » mais « qui foudroie et laisse peu de traces » (TR 665). Ils meurent, c'est tout. Nulle transcendance, rédemption pour le moins douteuse, même le calme auquel ils aspirent demeure incertain... Cela trahit un virage philosophique sur lequel le romancier allait revenir une dizaine d'années plus tard, dans *Le Roman expérimental* :

Au fond des querelles littéraires, il y a toujours une question philosophique. Cette question peut rester confuse, on ne remonte pas jusqu'à elle, les écrivains mis en cause ne sauraient dire souvent quelles sont leurs croyances; mais l'antagonisme entre les écoles n'en provient pas moins des idées premières qu'elles se font de la vérité. Ainsi le romantisme est sûrement déiste. Victor Hugo, en qui il s'est incarné, a eu une éducation catholique, dont il ne s'est jamais dégagé nettement; le catholicisme a tourné en lui au panthéisme, au déisme nuageux et lyrique. Toujours Dieu apparaît à la fin de ses strophes; et il n'y apparaît pas seulement

²⁴² José-Luis Diaz, « "La nuit sera noire et blanche" : lettres de suicidés de l'époque romantique », dans André Magnan (dir.), *Expériences limites de l'épistolaire : Lettres d'exil, d'enfermement de folie*, actes du colloque de Caen 16-18 juin 1991, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature moderne », no 17, 1993, p. 161. Diaz enseigne que les années 1830 furent marquées par une mode des plus sordides, qui consistait « à faire œuvre littéraire du suicide, et à inscrire sa propre mort dans une stratégie de reconnaissance posthume », incarnée par quelques cas célèbres, celui d'Alphonse Rabbe précédant de deux ans celui d'Escousse et Lebras : « on retrouve le même impur mélange d'une stratégie "médiatique" posthume, comme nous dirions, et d'une œuvre littéraire ultime et improbable, adressée aux journalistes, accompagnée d'une lettre qui explique le geste, et fait requête d'annoncer et de publier l'œuvre. Ils font tous partie de ces suicidés hyperactifs et hyperloquaces qui multiplient par avance les versions de leurs actes, et qui déploient toutes les ressources littéraires pour en étoffer la mise en scène. Ils en font une sorte d'œuvre totale [...]. » *Ibid.*, p. 162-163. Diaz en outre indique qu'il était coutume, dans la fiction comme dans la vie romantiques, de multiplier les lettres ultimes : « Comme s'ils devaient mourir en plusieurs tomes, sur plusieurs ondes à la fois. Autant de destinataires, autant de morts différentes. Laquelle est la bonne? Laquelle est la mienne? Aucune, semblent répondre par avance ces épistoliers de l'au-delà. » *Ibid.*, p. 165.

comme un article de foi, y apparaît surtout comme une nécessité littéraire, comme la représentation de cet idéal qui résume toute l'école. Passez maintenant au naturalisme, et vous vous sentirez aussitôt sur un terrain positiviste. C'est ici la littérature d'un siècle de science qui ne croit qu'aux faits. L'idéal est sinon supprimé, du moins mis à part. L'écrivain naturaliste estime qu'il n'a pas à se prononcer sur la question de Dieu²⁴³.

Il y aurait donc deux siècles dans le XIX^e, selon Zola, qui ne peuvent se comprendre : « Que les classiques et les romantiques, que les déistes nous traînent dans la boue avec le beau fanatisme des passions religieuses, je le comprends parfaitement, car nous nions leur bon Dieu, nous vidons leur ciel, en ne tenant pas compte de l'idéal, en ne rapportant pas tout à cet absolu²⁴⁴. » Ce second XIX^e siècle n'aura cessé de postuler des substituts à Dieu : la Science, le Progrès, le Positivisme, l'Humanité, la Volonté... selon les prédilections des auteurs. Chaque fois, le double geste de destitution de l'ancienne divinité et d'institution de la nouvelle non seulement part d'une conscience aiguë de l'Histoire envisagée sur la longue durée des siècles et même des millénaires, mais s'articule autour de la conviction, à la fois intime et généralisée, que la grande marche vers l'avant de l'humanité est en cours et que celle-ci avance vers un but précis. Sous cet angle, les idoles romantiques renversées par le naturalisme dès ses premiers pas ne sont que les victimes ordinaires, à l'échelle littéraire, d'un phénomène généralisé.

Certes, ce n'est pas parce qu'on prétend faire table rase du passé qu'on se passe de ses fondements; la nouvelle Entité instituée, quelle qu'elle soit et quel que soit son nom, ne diffère pas radicalement de l'antérieure. « Plutôt qu'un scepticisme éclairé, un absolu chasse l'autre²⁴⁵ », note en effet Jean-Marc Bernardini, à propos du positivisme anticlérical français du XIX^e siècle. S'attachant à repérer dans l'œuvre entière de Zola la présence du grand Mystère chrétien, Pierre Paraf tire peu ou prou la même conclusion :

²⁴³ Émile Zola, « La République et la Littérature », d'abord paru dans *Le Messager de L'Europe* d'avril 1879, recueilli en 1880 dans *Le Roman expérimental*, repris dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. X, p. 1395.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Jean-Marc Bernardini, *op. cit.*, p. 83.

Peut-être Zola pensait-il, lui aussi que la religion est l'opium du peuple. Mais il savait à quel besoin répond ce suprême recours. Il avait trop conscience de la grave maladie des hommes, pour leur arracher le vieux remède, sans tenter de leur en offrir aussitôt un autre plus efficace [...]. Pour lui, le médecin, le savant doivent prendre la relève du prêtre²⁴⁶.

De telles continuités s'expliquent aisément, selon Françoise Gaillard :

En principe, le savoir se constitue en refusant toutes les solutions archaïques – mythiques, religieuses, poétiques – apportées aux grandes questions que l'homme se pose [...]. En fait, il l'utilise. Le nouveau se fait jour à travers des symboles déjà fortement investis, à travers des mythes, des fantasmes ou des superstitions. Il y a là plus qu'un simple phénomène d'adhérence du passé. Tout savoir se développe au sein des possibilités imaginaires de la culture d'une époque. Le savoir médical ne fait pas exception à la règle. Et les textes littéraires du XIX^e siècle retravaillent ce savoir traversé par un imaginaire collectif²⁴⁷.

En somme, c'est parce qu'il loge à l'intersection des forces discursives majeures de l'époque que le suicide constitue l'une de ces grandes interrogations sans réponse définitive et sans cesse revisitée par la littérature.

Il convient d'envisager le naturalisme zolien de *Thérèse Raquin* comme un projet scientifique qui refuse tout mystère au réel, pour mieux contempler et décrire celui-ci avec plus d'exactitude dans toutes ses articulations. Partant de ce point de vue, David F. Bell fait de la Morgue l'icône du naturalisme; il argue que les quelques pages de ce chapitre nous transportent dans un lieu où tout est révélé, où plus rien n'est voilé, où la chair, les os et les viscères des cadavres exposés derrière la vitre transparente (figuration évidente de l'« Écran²⁴⁸ » zolien) ne sont plus sous la peau, ni

²⁴⁶ Pierre Paraf, « Zola et le mystère », *loc. cit.*, p. 153.

²⁴⁷ Françoise Gaillard, « La peur des revenants », *loc. cit.*, p. 92.

²⁴⁸ Dans la très célèbre lettre à Antony Valabrègue d'août 1864, Zola énonce pour la première fois une conception de l'art à laquelle il restera fidèle sa vie durant, à travers les raffermissements et relâchements théoriques qui jalonnent sa brillante carrière de romancier et de journaliste : « toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création, écrit Zola; il y a enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Écran. On n'a plus la création exacte, réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image. / Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. » Émile Zola, lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, *Correspondance*, *op. cit.*, t. I, p. 375.

la peau sous le vêtement, mais étalés au vu et au su de tous²⁴⁹. On ne peut, toutefois, y voir un projet qui rejette toute téléologie, ce que prétend Bell du même souffle. Car la didactique mise en place par le naturalisme de Zola espère toujours – à l'évidence – proposer une leçon d'anatomie et de morale à son lectorat. Robert J. Niess et bien d'autres insistent sur ce point : « Mais avant tout, si Zola ressemble [...] aux social-darwinistes [...], c'est par sa foi profonde en la vie humaine vue comme lutte, mais aussi comme poussée en avant, comme lente progression vers un monde meilleur²⁵⁰. » Au fond, la didactique romanesque du roman naturaliste fonctionne de manière analogue à la scène de la nuit de noces, où Laurent se laisse épouvanter par le tableau de Camille : le lecteur terrifié par l'ignoble tableau qu'il a sous les yeux est convié à « distinguer le cadre » pour s'apaiser.

Conclusion : chacun est son propre juge

On peut estimer à bon droit, comme Colette Becker, que le « projet scientifique » de *Thérèse Raquin* se trouve « contaminé » par « les hallucinations des meurtriers, moments de terreur et de fantastique », par « le dénouement mélodramatique », par les « références²⁵¹ » très (trop) littéraires (mythologie, roman noir, etc.) intégrées par le romancier à son récit naturaliste; que ce projet est

²⁴⁹ Bell écrit : « *The flayed corpse is the metaphoric inscription of [a turn toward a materialism that dares to imagine the real in the directness of its cruelty] in Thérèse Raquin, one with theoretical and metaphysical ramifications. And it is in some sense also the inscription of a scientific project that denies teleology and mystery to reality, the better to contemplate it in all its exposed articulations.* » David F. Bell, *loc. cit.*, p. 130.

²⁵⁰ Robert J. Niess, *loc. cit.*, p. 66.

²⁵¹ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 343. Outre qu'il condense toute la fulgurance émotive cumulée au long du récit, ce dénouement emprunte au registre du mélodrame deux figures y étant étroitement associées, distribuées sur le trio des personnages habitant la boutique : la mort volontaire (de Thérèse et de Laurent) et la mutité (de Mme Raquin). Le personnage incapable de s'exprimer en effet constitue, selon Peter Brooks, l'icône de ce genre théâtral si hyperboliquement expressif : « *The mute role is remarkably prevalent in melodrama. [...] One is tempted to speculate that the different kinds of drama have their corresponding sense of deprivations: for tragedy, blindness, since tragedy is about insight and illumination; for comedy, deafness, since comedy is concerned with problems in communication, misunderstandings and their consequences; and for melodrama, muteness, since melodrama is about expression.* » Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven (États-Unis); Londres, Yale University Press, 1976, p. 56-57.

« perversi » par « le suspense²⁵² » ou par « un vocabulaire et des images contredisant cette volonté d'objectivité²⁵³ »; que les hantises et obsessions personnelles de l'auteur percent « sous le discours scientifique » et le minent de l'intérieur; que pose problème « [c]ette vision catastrophique de la sexualité²⁵⁴ » rattachée à l'imaginaire chrétien de la Faute originelle...

Rien, cependant, dans le livre de 1867, hormis peut-être la préface ultra-scientiste, ne nous interdit d'envisager cette « prédominance du romanesque sur le scientifique²⁵⁵ » non seulement comme faisant partie du *projet littéraire* de Zola (recueillir un « succès d'horreur », autrement dit provoquer le scandale, choquer le monde de la littérature et de ce fait élargir la base de son lectorat) mais aussi comme une composante capitale de son *projet scientifique*. Si « l'œuvre est loin d'être aussi simple et artificielle qu'on le dit ou que pourrait le laisser penser la préface – dont il faut rappeler la volonté polémique et pédagogique²⁵⁶ », concède Becker, et puisque, toujours selon Becker, « le sujet de l'“étude” [est] l'exploration d'un monde en marge et mystérieux²⁵⁷ », pourquoi ne pas considérer cette exploration des mystères comme faisant partie intégrante, voire comme l'objectif premier et le plus positiviste de toute l'entreprise?

À y regarder de près, chacune de ces « sensations étranges » qu'on rencontre dans *Thérèse Raquin* fait l'objet d'un triple traitement *explicatif*. Elle est, d'une part, expliquée au sens de *justifiée* réalistement comme pouvant figurer sans incohérence dans une œuvre sérieuse (par lissage pseudo-scientifique ou par juxtaposition de

²⁵² Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 344. « *Thérèse Raquin* a des aspects de roman policier. Certes, on ne croit jamais aux capacités des deux fonctionnaires de police, l'ancien commissaire Michaud et son fils, à découvrir l'assassin, mais on se demande si les criminels ne se trahiront pas, s'ils ne se dénonceront pas à la police. Le suspense est *dans* les personnages et dans les tensions qui s'exercent à l'intérieur du couple. » *Ibid.*, p. 344-345.

²⁵³ *Ibid.*, p. 327.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 358, 359.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 345.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 327.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 350.

points de vue). D'autre part, elle est expliquée au sens d'*éclaircie*, comme pour un problème épineux à élucider, car son mystère, son obscurité, reçoivent les lumières positives de Zola, qui au fil du récit propose pour chacune un enchaînement causal simple, absolument naturel et pragmatique (les phénomènes dits surnaturels, fantômes, hantises, hallucinations, revenants, n'ont au fond rien d'étrange ni d'étranger au réel, nous dit Zola, ils ne sont que la manifestation psychique d'un remords obsédant, et surviennent de façon chronique lorsque celui-ci est conjugué à la superstition et au détraquement nerveux de l'individu). Enfin, elle est expliquée au sens étymologique de *déployée*, développée, par l'étalement sur plusieurs phases et sous plusieurs angles de ses tenants et aboutissants. Loin d'être, comme le prétend Chantal Jennings, « pour le moins incongrue²⁵⁸ » dans un tel contexte naturaliste, la terminologie moralisatrice qu'emploie Zola concorde absolument avec la volonté positiviste de laïcisation raisonnée des principes moraux chrétiens qui est celle de l'auteur et de son époque.

Par ailleurs, le processus de naturalisation qui est à l'œuvre dans *Thérèse Raquin* en est un éminemment littéraire; il s'effectue davantage sur le terrain de la fiction que sur celui de la science. Ce roman reprend et adapte des thèmes et des motifs puissamment associés à la littérature comme telle. Ceux du *mariage d'amour*, du *suicide d'amour*, du *fantôme* et de l'emprisonnement dans un *cachot* humide et sombre, par exemple, hérités de longue tradition romanesque, du romantisme ou du conte fantastique, réapparaissent dans les mésaventures de Thérèse et de Laurent, mais ne gardent leur essence maléfique qu'aux yeux – naïfs – de la distribution romanesque. Si la narration zolienne préserve leur aspect surnaturel, leur *je-ne-sais-quoi* de magique, pour en tirer un maximum de profit « littéraire », elle en montre le caractère erroné ou factice, et soumet à l'évaluation du lecteur une explication

²⁵⁸ « Pas plus que Caïn les amants n'ont pu éluder l'œil de la conscience : Dieu n'a pas pardonné aux coupables. D'ailleurs, la terminologie moralisatrice, pour le moins incongrue dans un discours qui se veut étude objective et même clinique, rend assez compte du projet d'édification de son auteur », commente Chantal Jennings, *loc. cit.*, p. 100.

rationnelle du phénomène étrange. Il y a là des thèmes typiquement associés aux sorciers, mais il n'y a plus aucune sorcellerie véritable; elle est seulement fantasmée par les protagonistes. Le spectre du noyé et le cachot noir apparaissent déshabillés, nus, sans voile, sans mystère, dévoilés comme affabulations persistantes, éclaircis comme énigmes fumeuses, éclairés comme problèmes obscurs. Camille le revenant n'est qu'un produit de l'imagination détraquée des deux assassins. La peur qu'a Laurent des coins sombres est présentée comme purement irrationnelle, et sa morsure au cou, plaie vivante, ne vit que des flux sanguins qui lui montent à la tête lorsqu'il s'émotionne. Et ainsi de suite. D'emblée *Thérèse Raquin* naturalise le surnaturel, c'est-à-dire explique l'insoluble, ou du moins entend l'expliquer.

En extrapolant, nous pourrions dire que le réalisme d'une certaine façon ose expliquer la persistance d'éléments fabuleux ou magiques dans la fiction de tout acabit. Si d'autres littératures présentent des fantômes ou des lieux mystérieux aux propriétés surnaturelles, la cause en est bien simple : c'est qu'une imagination nerveuse, excitée au maximum, tend à créer ce genre de chimères. Il ne s'agit donc pas d'une négation des phénomènes obscurs couramment répertoriés : ceux-ci existent, mais ils sont mal appréhendés, nous dit Zola. Le romancier naturaliste procède seulement au discrédit de leur dimension extranaturelle. Il les *naturalise*.

N'imaginons pas, du reste, qu'en délivrant ses enseignements révolutionnaires le naturalisme zolien se détache entièrement de tout système de pensée préalable. Au contraire. Chantal Jennings a bien montré que « le texte se lit aisément comme un avant et après la "faute" », c'est-à-dire obéit à une conception pleinement tributaire de la morale chrétienne : « Au compte rendu d'un adultère couronné d'un crime parfait succède le récit de la prise de conscience de la "faute" et du châtimement qui en résulte²⁵⁹. » Soit. Pour notre part, ce que nous retiendrons, et Jennings d'ailleurs le signale par l'opposition des mots *compte rendu* et *récit*, c'est la différence rythmique

²⁵⁹ Chantal Jennings, « *Thérèse Raquin*, ou le péché originel », *loc. cit.*, p. 94.

et stylistique qu'on ressent à la lecture de ce roman globalement bipartite. En effet, l'avant-meurtre se déroule rapidement : l'installation à Paris, la rencontre de Laurent, les rendez-vous adultères, la résolution de tuer Camille défilent vite, malgré le premier chapitre descriptif où on découvre le passage du Pont-Neuf et la boutique de mercerie. Comparativement, l'après-meurtre se développe dans la longueur, et non pas uniquement en raison de la morosité, de l'affliction et des souffrances des meurtriers (lesquelles suite au crime forment l'essentiel de l'action), mais aussi pour des raisons inhérentes, dirions-nous, à la démonstration qu'accomplit Zola dans son livre : l'étude phase par phase de la montée de la folie dans le couple de héros.

Au bout du long et douloureux intervalle de temps sur lequel s'échelonne la dégradation de leur vie conjugale, « Thérèse et Laurent en arriv[ent], chacun de son côté, à rêver d'échapper par un nouveau crime aux conséquences de leur premier crime », et ce projet de tuer à nouveau pour conjurer le meurtre premier « leur sembl[e] », écrit Zola, « naturel, fatal » (*TR* 664). Étant donné qu'après leur noce, Thérèse et Laurent n'ont plus qu'un seul corps pour souffrir (et pour jouir), il est naturel qu'ils puissent retourner contre soi, sans obstacle aucun, la pulsion homicide qu'ils développent réciproquement l'un contre l'autre : tuer Laurent, c'est pour Thérèse se tuer; et vice-versa. Éliminer une moitié de l'hermaphrodite c'est annihiler l'être entier. Ce double suicide a donc autant valeur d'un homicide simple, réponse symétrique à l'homicide de Camille. Or, s'il faut en croire Émile Durkheim, la transmutabilité du suicide et de l'homicide, ou, pour mieux dire, leur commuabilité, qui fait que l'un vaut pour l'autre et comble les mêmes « besoins » du corps social, constitue un symptôme probant d'une anomie trop accentuée au sein de la société. Autrement dit, l'équivalence de ces gestes mortels qui s'opposent radicalement à tant d'égards est, selon le sociologue, l'indice d'un manque sérieux de balises qui puissent réguler l'activité de la communauté : « L'anomie, en effet, donne naissance à un état d'exaspération et de lassitude irritée qui peut, selon les circonstances, se tourner contre le sujet lui-même ou contre autrui; dans le premier cas, il y a suicide, dans le

second, homicide²⁶⁰. » On croirait lire Zola : « irritation », « exaspération », « lassitude », autant de mots qui passent sous la plume du romancier naturaliste à propos des nerfs détraqués des héros de *Thérèse Raquin*.

Thérèse et Laurent ont-ils profité trop librement des libéralités que leur entourage leur a offertes dans sa plus grande crédulité? Sont-ils en définitive victimes de libertés insoucieusement concédées à ce monstre intérieur – héréditaire et tempéramental – que, dans leur propre naïveté, ils n'ont su museler? Sans doute. Cela veut-il dire que nous sommes tous ou bien viscéralement meurtriers (affolés par nos appétits) ou bien pantins sans consistance (trop faibles pour nous défendre)? Émile Zola nous invite à poser la question. Certes, l'échantillonnage de son enquête morale, biologique, sociale, physio-psychologique est pour le moins restreint (l'épouse, l'amant, la belle-mère, l'époux, et les quatre convives des jeudis, à quoi il faut ajouter François, le chat, qu'on n'oublie pas), et par là nous autorise à estimer qu'il n'est pas représentatif de la réalité générale – ce dont le romancier expérimentateur est parfaitement conscient, du reste. Mais la réalité singulière donnée à lire dans *Thérèse Raquin* semble, quant à elle, dans toute sa cruauté littéraire, fidèle au réel – du moins au réel tel que peut se l'imaginer un siècle de plus en plus laïque et positiviste, attaché à l'idée de la victoire finale de l'humanité sur son animalité, inquiet pourtant du moment qu'il traverse. Paolo Tortonese a étudié de près l'apparent déséquilibre entre le général et le particulier dans l'expérimentation naturaliste, il note :

L'enchaînement entre norme et pathologie est un caractère marquant de la pensée du XIX^e siècle, qui ne semble plus pouvoir, depuis le romantisme, organiser sa recherche des régularités sinon à travers la connaissance des exceptions. Malheurs, malaises, maladie, états pathologiques de l'esprit humain deviennent la porte ouverte à une connaissance plus approfondie de l'homme. Les états seconds (hypnose, somnambulisme) ou pathologiques (l'aliénation mentale) apparaissent désormais comme des objets privilégiés d'étude pour celui qui veut connaître le fonctionnement normal de la machine humaine, alors qu'ils avaient été considérés, jusqu'aux Lumières, comme des moments d'opacité.

[...] Cette conception complique la tâche du sujet connaissant, qui doit apprendre à passer par le détour du dérangement pour arriver à la norme. La folie, et même ce que Zola appelle la

²⁶⁰ Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 408.

passion, et qu'il voit comme le produit d'une ensemble de conditions données, instruit davantage que la normalité²⁶¹.

« Affaire d'une époque qui souffre d'une médicalisation de sa vision du monde²⁶² », ajoute Françoise Gaillard. C'est aussi une époque qui se comprend elle-même comme une mécanique aux rouages profondément imbriqués²⁶³, conception qu'on retrace également dans *Thérèse Raquin*, et jusque dans sa structure, comme le démontre Colette Becker :

L'équilibre de cette union de deux forces opposées, obéit aux lois de la physique. Équilibre, tension, détente, choc, affaissement, secousses..., Zola puise dans ce champ lexical qui lui inspire les images dominantes du texte : balance, ressort, tension entre un pôle positif et un pôle négatif. C'est donc selon ce modèle – médical et physique – que fonctionne le récit [...]. Il procède par une série d'équilibres et de ruptures, d'apaisements et de secousses. Séparés par des périodes de calme précaire, les tensions s'accumulent, gagnent en force et en fréquence jusqu'à aboutir à une crise suprême qui se résout dans la mort, seule possibilité, pour Thérèse et Laurent, de retrouver, après le détraquement de la machine, le calme, l'équilibre du tableau final²⁶⁴.

Ce n'est donc pas un hasard si, afin de décrire les techniques narratives dont use Zola pour procéder à sa naturalisation des mystères, nous avons eu recours à une terminologie mécanique. Cela s'imposait.

Un tel souci de naturaliser les mystères traverse de part en part la littérature naturaliste. On le retrouve dans le roman que Zola publia l'année suivante, *Madeleine Féral*, qui met encore en scène « une de ces grandes ignominies dont l'horreur confond la raison humaine²⁶⁵ ». De nouveau le romancier se fait le pourfendeur des amours illégitimes, à travers des tourments physiologiques et psychologiques étayés

²⁶¹ Paolo Tortonese, « Métaphore ou modèle? Notes sur "Le roman expérimental" », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman réaliste*, op. cit., p. 188-189.

²⁶² Françoise Gaillard, « La peur des revenants », loc. cit., p. 91.

²⁶³ Comte parle de « connexité générale ». *Discours sur l'ensemble du positivisme*, op. cit., p. 72.

²⁶⁴ Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, op. cit., p. 332.

²⁶⁵ Émile Zola, *Madeleine Féral*, d'abord paru sous le titre *La Honte* dans *L'Événement illustré* du 2 septembre au 20 octobre 1868, recueilli avec son titre définitif la même année, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 801. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Madeleine Féral* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle *MF* suivi du numéro de la page correspondante.

sur une théorie savante – toujours celle de l'imprégnation²⁶⁶ – qui, désinvestis de la figure chrétienne du *remords* passent à celle tout aussi chrétienne de *La Honte* (titre du roman tel qu'il parut d'abord en feuilleton) et se dénouent à la fois dans l'aliénation mentale et le suicide, cette fois vécus séparément : l'héroïne éponyme s'empoisonne, tandis que son mari sombre dans la folie²⁶⁷. La même volonté de naturalisation se distingue également chez d'autres écrivains, par exemple chez Guy de Maupassant, dans la deuxième version du *Horla*, parue en 1887, soit vingt ans après *Thérèse Raquin*. Quoique cette longue nouvelle de cinquante pages n'entre pas dans ce qu'on désigne sous le terme « roman », la progressive montée de la folie conduisant à l'autolyse du héros y apparaît selon une configuration extrêmement proche de celle du premier roman naturaliste de Zola. Par exemple l'observation suivante, formulée par le narrateur maupassantien (rédigeant le journal intime de sa folie), laquelle résonne puissamment avec notre analyse de *Thérèse Raquin* : « Au lieu de conclure par ces simples mots : "Je ne comprends pas parce que la cause m'échappe", nous imaginons aussitôt des mystères effrayants et des puissances

²⁶⁶ « J'ai pris cette thèse dans Michelet et dans le docteur Lucas; je l'ai dramatisée d'une façon austère et convaincue », soutient le romancier, qui reprend ses plaidoyers de la préface de *Thérèse Raquin* dans un hebdomadaire parisien où il signe un billet annonçant la parution prochaine en volume de *Madeleine Féral*. Émile Zola, « Causerie », d'abord paru le 29 novembre 1868 dans *La Tribune*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 900. À la différence du précédent, le roman *Madeleine Féral* fait suite, plutôt qu'à une nouvelle, à un court drame en trois actes, *Madeleine*, écrit par Zola en 1865 et refusé par deux théâtres parisiens en 1866. « Entre le drame et le roman, Zola s'est remémoré ou a relu *L'Amour et La Femme*, de Michelet, qu'il avait lus à vingt ans. C'est là qu'il a trouvé l'idée de l'imprégnation. Michelet la devait lui-même au *Traité de l'hérédité naturelle* du docteur Prosper Lucas, publié en 1847-1850 et que Zola avait découvert en 1864, sans encore en tirer parti », renseigne Henri Mitterand dans sa préface à Émile Zola, *Madeleine Féral*, Paris, Mémoire du livre, 1999, p. 10.

²⁶⁷ Quoique la culpabilité centrale dans *Madeleine Féral* ne concerne plus le meurtre, mais seulement le péché charnel (libertinage, lubricité, adultère), il s'agit du deuxième roman zolien en deux ans à jouer « naturalistement » de triangles amoureux, de vieilles dévotes, de visions infernales, de coïncidences mélodramatiques, de hantises fantastiques, d'impossible rédemption, etc. Henri Mitterand a interrogé la parenté des romans antérieurs à la grande saga de vingt volumes : « sa première imagination romanesque, avant *Les Rougon-Macquart*, le porte [...] vers des personnages maudits, des destinées meurtrières, des vies manquées, des situations paroxystiques, des scénarios de catastrophe, des conduites de stress, de panique et d'autodestruction. Ce sont des modèles hérités de sa première formation, qui a été romantique, mais aussi de son initiation positiviste, qui l'a laissé sans illusions sur les servitudes du corps et le poids des mœurs. » *Ibid.*, p. 19.

suraturelles²⁶⁸. » Comme Zola avant lui, Maupassant montre son héros « subiss[ant] effroyablement l'influence de ce qui [l']entoure²⁶⁹ », procède à la validation des intuitions du protagoniste par le recours à la science des médecins aliénistes ou à celle des revues savantes, fait alterner les points de vue sur le mal, s'arrête aux diverses phases mitoyennes entre la raison saine et la déraison complète, insiste sur la conscience que peut avoir l'aliéné de son trouble, et aboutit à la mort volontaire : « Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi²⁷⁰!... » Tels sont les derniers mots de la nouvelle. Oscar Wilde, dans *The Picture of Dorian Gray*, roman paru outre-manche en 1891, soit quatre ans après *Le Horla*, développera également son intrigue sur la base d'un réalisme fantastique tributaire de la psyché déséquilibrée d'un personnage qui attende à ses jours à la dernière page. Cependant, tandis que Zola dans ses romans plonge dans le fantastique littéraire pour mieux l'arraisonner au réel matérialiste de la science, dans une volonté ostensible d'explication positive, Maupassant et après lui Wilde demeurent sur le seuil entre les deux; n'excluant aucun des deux royaumes, ils invitent leur lecteur à adhérer à la version des faits qu'il préfère, fantastique ou réaliste. Maupassant y parvient entre autres par l'adoption d'une narration à la première personne, laquelle fait du narrateur le personnage victime du réel difficile à décrypter et, de l'intérieur, le montre conjecturant désespérément, enchaînant hypothèse sur hypothèse, en quête de s'expliquer le mystère qui l'accable. Il reste que la prégnance de la mort volontaire dans ces entreprises de naturalisation des mystères (même hors du naturalisme français, comme chez Wilde) affirme combien le suicide s'impose en tant qu'énigme pour l'époque et en tant que solution (dénouement final) pour le romancier explicateur qui bute contre un mystère insoluble.

²⁶⁸ Guy de Maupassant, *Le Horla*, 1^{ère} version d'abord parue dans le *Gil Blas* du 26 octobre 1886, 2^e version parue en 1887 dans le recueil du même nom, reprise dans *Contes et nouvelles*, préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-79, t. II, p. 921.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 926.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 938.

En ce qui concerne *Thérèse Raquin*, il fallait s'y attendre, le mystère du suicide fait l'objet du même traitement que les autres réalités puissamment littéraires (fantastiques, romantiques, mythologiques, fantasmatiques, tragiques, etc.) dans ce premier roman naturaliste zolien. Elle est *lissée* autoritairement par la conception dominante de l'homicide de soi à l'époque, au croisement du savoir des aliénistes et du mécanisme positiviste; elle est *juxtaposée* à la perspective plus romantique de la mort volontaire, qui en fait une rupture humaine héroïque ou courageuse du *continuum* et non un prolongement naturel; et elle est *étalée* sur plusieurs chapitres, examinée sous plusieurs angles, étant d'une part inextricablement liée à la folie des héros et d'autre part l'aboutissement ultime de tous les « dénouements » et de tous les « mystères » éclaircis dans le premier roman expérimental de Zola. Cependant, les clartés espérées ne se concrétisent que partiellement en ce qui concerne le suicide; à force de regarder la mort volontaire venir dans *Thérèse Raquin*, elle nous apparaît de plus en plus équivoque. C'est qu'il s'agit en fait d'une folie suicide; or, la folie est tout et rien à la fois; elle est un irréprésentable.

Comme tel, l'attentat que font Thérèse et Laurent à leurs jours se trouve *naturalisé* par la fiction zolienne, en tant que folie suicide. Dans la stricte mesure où il permet de délivrer une leçon d'ordre général, ce processus narratif à la fois nettement positiviste et irréductiblement littéraire, confère au tout tant clarté que puissance d'évocation. Quelle leçon offre Zola dans ce roman? Il y en a plusieurs; néanmoins, celle qui concerne spécifiquement le suicide peut s'énoncer comme suit : certaines morts volontaires – non pas toutes – résultent d'un sentiment de culpabilité mal géré ou ingérable. C'est affirmer (hypothèse discutable) que les criminels ont toujours tort, même quand ils éludent les forces de l'ordre. Ils ont tort envers la société lésée et ils ont tort envers eux-mêmes à long terme. C'est croire à une justice plus haute et plus forte que celle des institutions humaines. La justice de la *nature*.

Et quelle est-elle, cette justice naturelle? Les dernières lignes du roman montrent Mme Raquin dominant impérieusement les corps des deux suicidés, « roide et muette, les contempl[ant] à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds. » (TR 667.) Il n'est pas entièrement déraisonnable, à la lecture de ces mots, de faire de Mme Raquin l'exécutrice d'un châtiment divin, un peu à la façon de la statue du Commandeur dans le *Dom Juan* de Molière, comme le suggère Laurence Martin dans son édition du roman²⁷¹. La vieille dame du passage du Pont-Neuf est pratiquement aussi morte que l'est le Commandeur tué par Dom Juan. Elle est en tout cas tout aussi roide et immobile que l'est la statue, et ce, depuis belle lurette, puisque l'a paralysée définitivement l'effort suprême de ce jeudi soir où, devant toute la compagnie des dominos, elle a péniblement tenté de tracer du doigt, lettre par lettre, sur la toile cirée de la table, les mots qui pouvaient dénoncer les meurtriers de Camille; effort vain, elle n'est parvenue à faire comprendre que quatre mots : « *Thérèse et Laurent ont* » (TR 639). Et Grivet de s'exclamer : « Elle a voulu dire : "Thérèse et Laurent ont bien soin de moi." » (TR 639.) Étant réduite dès lors à jeter des regards, elle demeure néanmoins une présence incontournable dans la boutique, une éminence : « Mme Raquin rappelle aux meurtriers, par sa seule présence, leur faute. Son regard est vengeur, comme sa main, qui cherche à les dénoncer²⁷² », analyse Colette Becker. Cette puissance immatérielle du regard de Mme Raquin remplit certes, comme le dit Becker, « un rôle dramatique²⁷³ », mais elle détient aussi une fonction punitive au sens où elle matérialise le jugement porté sur les deux coupables.

Car dans ce roman des mystères résolus la statue de chair demi morte qu'est désormais Mme Raquin possède un pouvoir mystérieux qui – encore une fois – confine au surnaturel. La matérialisation prend deux formes réinvestissant chacune

²⁷¹ Laurence Martin, dans Émile Zola, *Thérèse Raquin*, introd. d'A. Dezalay, comm. et notes d'A. Dezalay et L. Martin, *op. cit.*, p. 234, note 1.

²⁷² Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola*, *op. cit.*, p. 341.

²⁷³ *Ibid.*, p. 340.

des éléments centraux du châtement de Dom Juan. D'une part, Mme Raquin « écrase » du regard les dépouilles qui gisent à ses pieds, autrement dit elle opère sur eux une action matérielle, une compression (qu'on devine d'ailleurs tout au plus gravitationnelle); la force mécanique appliquée à distance peut s'envisager comme l'avatar naturaliste du « feu invisible²⁷⁴ » qui brûle Dom Juan lorsqu'il empoigne la main de la statue du Commandeur. D'autre part, l'immobile paralytique « se rassasie » du regard à voir étalés sous elle ces corps tout aussi inertes qu'elle, et donc hors d'état de nuire; autrement dit, elle opère une seconde action matérielle sans pour autant bouger le moins du monde, il s'agit d'une ingestion et même d'une digestion, si tant est qu'il y a satisfaction (rassasiement) au bout, lesquelles nous rappellent que le héros impie de Molière est convié à un « repas », dont fait foi le sous-titre trop souvent oublié de la pièce : *le Festin de Pierre*. Voici le texte de Molière, il s'agit de la dernière scène :

LA STATUE : Arrêtez, Dom Juan : vous m'avez hier donné parole de venir manger avec moi.

DOM JUAN : Oui. Où faut-il aller?

LA STATUE : Donnez-moi la main.

DOM JUAN : La voilà.

LA STATUE : Dom Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre²⁷⁵.

Allant plus loin, que retrouvons-nous dans ces deux actions métaphoriquement prêtées par la narration zolienne à l'impotente? Les deux grands principes épistémologiques sur lesquels l'auteur fonde son roman : la mécanisation du réel, ou pour mieux dire l'écrasement des destinées par la mécanique des déterminants « naturels »; et la compétition « naturelle », social-darwiniste, qui veut que les vainqueurs mangent les vaincus. Et si la Statue dans *Dom Juan* avertit le héros des foudres du Ciel, souvenons-nous que Zola écrit : « Ce fut un éclair »... En nous montrant ses deux héros criminels « foudroyés » par le poison qu'ils ont ingéré, le romancier naturaliste tente-t-il de nous dire que ses personnages ont fini par encourir

²⁷⁴ Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, dans *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 85.

²⁷⁵ *Ibid.*

les foudres du Ciel? Ne cherche-t-il pas plutôt à nous dire que les foudres prêtées au Ciel par la tradition sont en nous?

Certes, le rapprochement entre les deux œuvres est d'autant plus fécond que la tragicomédie de Molière problématise exactement les mêmes thèmes que le roman de Zola : les crimes de la chair licencieuse, le meurtre impuni, l'expiation aux enfers, la crédulité, l'athéisme, le vraisemblable, le surnaturel. La comparaison fait ressortir l'écart marqué entre les contextes épistémologiques dépeints par les deux auteurs, de même que la radicale différence de polarisation dans les valeurs mises en scène ou en texte. Si, « dans le texte de Molière, les didascalies sont là pour affirmer l'existence pleine et objective des "merveilles"²⁷⁶ », affirme Pierre Brunel, dans celui de Zola, pourrions-nous dire à titre comparatif, la combinaison d'un lexique de l'*étrangeté* à un mélange de perceptions rapportées au style indirect libre (toujours difficilement assignable) ne cesse de nous faire croire au fantastique tout en nous montrant combien on se trompe en y croyant. L'impie sceptique a tort chez Molière, c'est le héros; il a raison chez Zola, c'est le narrateur. Reste que la statue de pierre de Molière « nargue et les tenants de la vraisemblance et les défenseurs de la religion²⁷⁷ », tandis que celle de chair de Zola s'érige en icône décati du jugement qui, de fait, ne juge pas : ses regards écrasants et rassasiants n'écrasent et ne rassasient que métaphoriquement; l'instance de jugement ainsi incarnée ne détient en vérité aucun pouvoir, ni surnaturel ni naturel, elle est *impotente*, elle ne saurait pas même lever le petit doigt. Tout au plus peut-elle « foudroyer » du regard... c'est-à-dire darder follement ses prunelles dans le vide.

²⁷⁶ Pierre Brunel, « La statue du Commandeur », *Corps Écrit : L'allégorie*, no 18 (1986), p. 99.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 98. Croire à la merveille de cette statue vivante, « c'est voir le spectacle avec les yeux de Sganarelle. Refuser d'y croire, c'est adopter le point de vue de Dom Juan le libertin, qui a remarqué le signe fait par la statue, mais veut le réduire à l'illusion, et dénonce une erreur des sens », explique Brunel, soulignant que Dom Juan « est moins courageux qu'entêté dans la négation du surnaturel. » *Ibid.*

Car la justice naturelle que donne à lire Émile Zola dans *Thérèse Raquin* est de celles qui ne se matérialisent que dans le cumul infini des détails imbriqués. Elle est celle, difficile à localiser, que chacun applique soi-même, à la fois volontairement et malgré soi. Encore en 1859, Hugo dans *La Légende des Siècles* écrivait « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn²⁷⁸ », illustrant à la fois l'omniscience divine et la persécution de la conscience tourmentée par la culpabilité, centrées en un point : le regard. Quoiqu'il réinvestisse cette figure dans *Thérèse Raquin* par la démultiplication des regards accusateurs (ceux de la belle-mère, du chat, des amants entre eux, du tableau animé, du noyé revenant), Zola la délocalise. En effet, le suicide des héros dans *Thérèse Raquin* est de ces « dénouements » qui surviennent plus forts que tout, plus forts que nous, à la fois désirés et repoussés, impulsions venues de loin, ancestrales, archaïques, impérieuses et tragiques. D'un côté, comme nous l'avons vu, l'homicide de soi répond à l'homicide premier, émane du même besoin « naturel », proprement affolant, qui a présidé au meurtre de Camille, et le complète, l'achève, le referme. De l'autre, et nous l'avons aussi vu, il constitue une expiation que les meurtriers envisagent depuis longtemps pour leur crime, et de plus en plus sérieusement. « Je voudrais mourir ainsi à vos pieds, écrasée par la honte et la douleur », affirme Thérèse à Mme Raquin durant sa crise de faux repentirs (TR 646). Eh bien! elle aura été servie, et dans ce souhait réalisé elle aura emporté son mari avec elle, qui ne demandait pas mieux, au fond.

« Il y a des scélérats qui ont appris le crime à l'école du diable; ils échapperaient à Dieu lui-même... », affirmait un de ces jeudis le fils Michaud, qui était loin de se douter qu'il avait sous les yeux deux candidats sérieux (TR 561). Thérèse et Laurent échappent bel et bien au courroux de Dieu – un peu comme Dom Juan d'ailleurs, puisque Brunel démontre que « [l]a Statue peut bien parler au nom du

²⁷⁸ Victor Hugo, « La conscience », *La Légende des Siècles*, d'abord paru en 1859 (1^{ère} série), repris dans *La Légende des Siècles, La Fin de Satan, Dieu*, texte établi et annoté par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 26

Ciel; elle ne peut être que le fléau de l'Enfer²⁷⁹. » Mais à la différence du héros de Molière, ils échappent peut-être bien, aussi, au compagnonnage du Diable en Enfer. L'unique instance qu'ils n'auront su déjouer, outre le couple narrateur-lecteur qui jubile à part, c'est leur propre personne. Car chacun est son propre juge dans cet univers, et malgré lui. Plus souvent qu'autrement, la littérature du second XIX^e siècle montre ses héros malades de leur passé personnel, de leur passé ancestral et de leur passé archaïque. « Toute nourrie du fantasme d'une hérédité-châtiment, elle est aussi, à l'époque, totalement obsédée par une conception punitive de la maladie²⁸⁰ », confirme Gaillard. La folie suicide qui prend les héros de *Thérèse Raquin* en constitue un exemple des plus probants.

²⁷⁹ Pierre Brunel, *loc. cit.*, p. 101.

²⁸⁰ Françoise Gaillard, « La peur des revenants », *loc. cit.*, p. 93.

CHAPITRE IV

LA CONTAGION DU SUICIDE : LE SALUT DE SŒUR PHILOMÈNE

Étrange passion déjà que celle du suicide!
Eh bien! le croirait-on? elle est contagieuse,
elle est même épidémique, elle est une des
plus esclaves de la loi d'imitation¹.

PROSPER LUCAS

La vérité chez Edmond et Jules de Goncourt romanciers n'est pas de l'ordre de la synthèse. Tout le contraire de Zola, sur ce plan. Elle ne s'énonce pas sur un mode global et totalisant, mais plutôt dans le morcellement, dans la dispersion, dans le débraillé fragmentaire d'anecdotes vraies ou d'impressions vives saisies au vol et notées dans le *Journal*, avant d'être réécrites des mois ou des années plus tard dans la fiction : « Dans les romans et dans le *Journal* prédomine en effet, souligne Cabanès, une esthétique du cloisonné et du vitrail, marquée par le soulignement des limites, une accentuation des effets de clôture et de clausule². » Comme chez celui qui a défendu leur *Germinie Lacerteux* et qui s'est présenté à eux en disciple, la réalité dans les œuvres des frères Goncourt est faite de détails et de menus faits; néanmoins, ces faits ne sont pas fédérés par un système, demeurent autonomes, s'imbriquent mal entre eux, restent détachés : ce sont des brins épars et irréductibles. Les chapitres de facture variée, souvent très brefs et toujours déliés, des fictions goncourtiennes sont le signe évident de cette dispersion caractéristique. De même, à l'échelle de leur carrière, les Goncourt se distinguent, Barbara Giraud a raison de le souligner, par le « caractère multiple de leur production », par l'hybridité de leur œuvre : « collectionneurs, journalistes, écrivains, historiens, précurseurs du mouvement naturaliste [...], initiateurs de l'art japonais en France... Leur œuvre rassemble des

¹ Prosper Lucas, *De l'imitation contagieuse ou de la propagation sympathique des névroses et des monomanies*, Paris, Didot, 1833, p. 28.

² Jean-Louis Cabanès, « Brouillage et effacement des limites dans l'œuvre des Goncourt », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les Frères Goncourt : Art et écriture*, op. cit., p. 443.

textes hétéroclites, objets marginaux difficiles à approcher parce que rétifs à toute classification globale³ », remarque-t-elle dans *L'Héroïne goncourtienne*.

L'écriture naturaliste peut très bien se déployer, également, sur ce mode elliptique, partiel et lacunaire. Elle demande alors au lecteur de faire comme Mlle de Varandeuil à la fin de *Germinie Lacerteux*; au cimetière, « épelant les dates, cherchant les noms » (GL 262), la vieille fille veut retrouver sa bonne parmi les défunts enterrés en fosse commune :

Elle arriva à des croix du 8 novembre : c'était la veille de la mort de Germinie. Il y avait cinq croix du 9 novembre, cinq croix toutes serrées : Germinie n'était pas dans le tas. Mlle de Varandeuil alla un peu plus loin, aux croix du 10, puis aux croix du 11, puis aux croix du 12. Elle revint au 8, regarda encore partout : il n'y avait rien... Germinie avait été enterrée sans une croix ! On n'avait pas même planté un morceau de bois pour la reconnaître !

À la fin, la vieille demoiselle se laissa tomber à genoux dans la neige, entre deux croix dont l'une portait 9 novembre et l'autre 10 novembre. Ce qui devait rester de Germinie devait être à peu près là. Sa tombe vague était ce terrain vague. Pour prier sur elle, il fallait prier au petit bonheur entre deux dates [...]. (GL 262.)

Devant l'absence évidente d'une croix procurant l'information qu'elle cherche, le personnage se résigne à s'agenouiller là-même pour prier. À l'instar de Mlle de Varandeuil, le lecteur des œuvres goncourtienne est convié à mettre un peu de lui-même, corps et âme (génuflexion et prière), entre les croix (qui ne sont après tout que des signes), c'est-à-dire entre les lignes et entre les chapitres, pour combler les blancs (« la neige »), pour compenser le vide que laissent à son intention et à sa discrétion ces fossoyeurs d'auteurs que sont les Goncourt.

Avant d'aboutir au cimetière dans *Germinie Lacerteux* en 1864, le naturalisme goncourtien avait effectué un arrêt intermédiaire, en quelque sorte naturel, à l'hôpital, dans leur roman de 1861, *Sœur Philomène*. Les réalités provinciales d'une épouse de médecin avaient été dépeintes crûment en 1856 dans *Madame Bovary* par Gustave Flaubert; les frères Goncourt avec cette œuvre poussaient le regard clinique jusque

³ Barbara Giraud, *L'Héroïne goncourtienne : Entre hystérie et dissidence*, Berne (Suisse), Peter Lang, coll. « Le Romantisme et après en France », no 16, 2009, p. 11.

dans le milieu parisien où il règne en roi et maître, donnant à lire la double histoire d'une sœur hospitalière et d'un interne œuvrant à l'Hôpital de la Charité. « *Sœur Philomène* est un roman d'une vérité parfaite, étudié sur le vif⁴ », apprécia Sainte-Beuve en septembre 1861. À nombre d'égards semblable au premier roman publié par Flaubert, celui que les Goncourt font paraître cinq ans plus tard présente lui aussi une jeune héroïne qui, à l'adolescence, se plonge dans la religion en réaction aux bouleversements physiques et psychiques de l'âge ingrat – réflexe de refoulement ou « compensation affective⁵ » selon Giraud. Autre élément de ressemblance entre les deux œuvres : le récit se clôt sur un suicide plurivoque. Chez les Goncourt, « le plaisir esthétique résulte toujours d'une fluctuation du sens » dans des œuvres « dont on ne saisit pas le principe organisateur », commente Cabanès, qui souligne que le sens, alors, « surgit sur fond d'indécidable⁶ ». Or, opérant par définition une coupure dans la continuité, le suicide de façon générale – et tout particulièrement dans la manière dont le donne à lire la littérature naturaliste – se démarque, nous l'avons vu, par sa réversibilité sémiotique, par son indécidabilité foncière. De fait, celui que présente *Sœur Philomène* est des plus aptes à rendre compte de la façon dont le naturalisme goncourtien tire parti de la déliaison qui le caractérise.

Il convient de scruter non seulement l'intrigue du roman et l'esthétique désarticulée qu'il inaugure à sa façon, mais encore l'horizon épistémologique dans lequel peut se déployer une vision de l'existence humaine fragmentée, si fragile, si exposée à tous les vents du siècle, qu'il faut l'enclorre à l'hôpital. Suivant de près le parcours initiatique de l'héroïne éponyme apprenant les ficelles du métier d'hospitalière, nous mettons d'abord en évidence les fils nombreux qui relient entre elles les réalités isolées de l'hôpital, coupées les unes des autres par les dispositifs

⁴ Charles Augustin Sainte-Beuve à Edmond et Jules de Goncourt, lettre du 1^{er} septembre 1861, dans Edmond et Jules de Goncourt, *Correspondance générale*, édition établie, présentée et annotée par Pierre-Jean Dufief, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances », no 6, 2004, t. I, p. 553.

⁵ Barbara Giraud, « *Sœur Philomène* ou comment la mort s'invite à l'hôpital », *loc. cit.*, p. 119.

⁶ Jean-Louis Cabanès, « Brouillage et effacement des limites », *loc. cit.*, p. 448.

sanitaires de l'établissement. Nous examinons également, à la suite, la prégnance de ces liens qui tous tendent à s'imprimer directement sur l'être de papier et à le faire chavirer dans la dépossession de soi et l'aliénation à soi, en particulier les personnages féminins, rendant ceux-ci les victimes toutes désignées du naturalisme de la mort volontaire, tant chez les frères Goncourt que chez Flaubert ou Zola. La constatation de ces tendances lourdes nous conduit alors à identifier, à partir de l'analyse des réussites de l'héroïne éponyme de *Sœur Philomène*, les moyens que celle-ci met en œuvre pour résister à l'invasion de forces destructrices. En définitive, nous nous apercevons qu'une contagion épidémique suit son cours, et qu'une inoculation du mal, dans des conditions parfaitement contrôlées, constitue la stratégie entre toutes, malgré le péril qu'elle suppose, pour avoir raison des multiples déterminants autolytiques, aptes à engendrer le suicide.

Liaisons du délié

Lorsque, en 1861 avec *Sœur Philomène*, les frères Goncourt font entrer le roman français pour la première fois dans ce milieu lugubre, horrible et répugnant qui allait devenir un symbole de la littérature naturaliste – l'hôpital –, ils le font timidement, à pas feutrés, à tâtons, presque à reculons. Ils y introduisent une jeune sœur hospitalière et la suivent à travers ses péripéties de débutante en service; s'effectue donc avec elle « le premier noviciat des dégoûts de l'hôpital⁷ », pour reprendre une de leurs belles formules. Ils décident en même temps d'affubler leur narrateur de quelques-uns des traits distinctifs étant associés au lieu : regard clinique et rationnel, impersonnalité des soins... attitudes médicales que Flaubert avait inaugurées en littérature quatre ans plus tôt avec *Madame Bovary*, sans pour autant nous faire pénétrer dans l'enceinte où elles sont instituées. « Ce livre est le plus

⁷ Edmond et Jules de Goncourt, *Sœur Philomène*, op. cit., p. 85-86. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Sœur Philomène* seront désormais désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle *SP* suivi du numéro de la page correspondante.

impersonnel de ceux que nous avons écrits jusqu'ici⁸ », affirma d'ailleurs Jules à ce même Flaubert au moment de la parution en librairie, preuve de l'hommage que les frères estimaient faire, avec *Sœur Philomène*, à un ami et compagnon de lettres, admiré et chéri. Si le coup de chapeau est évident, il cache le fait que les Goncourt, en réalité, sont loin d'avoir donné une œuvre strictement objective; comme le souligne Pierre-Jean Dufief dans son introduction au roman, les incursions des deux frères dans l'Hôpital de la Charité pour documenter l'œuvre n'ont pas été exemptes de difficultés émotives, dont le texte porte la trace :

Les Goncourt ne sont pas des observateurs impavides. La quête du document hospitalier leur demande un douloureux effort, une extrême tension nerveuse. Ces imaginatifs, ces vibrants appréhendent la découverte de la cruelle réalité. Leurs visites font alterner angoisse, détente, désir de fuir. Ils garderont l'effroi de l'hôpital et, un an après *Sœur Philomène*, ils n'auront pas le courage d'aller reconnaître à la morgue le corps de leur bonne décédée. Les Goncourt accordent donc autant de place dans leur témoignage à leurs sensations, à leurs impressions qu'aux choses vues. (*SP* 8.)

Malgré la volonté affichée de se documenter et la pratique documentaire effective à laquelle ils se sont livrés, leur roman demeure essentiellement « un coin de la création vu à travers un tempérament⁹ », selon l'expression de Zola : le leur¹⁰. « Les Goncourt, avec *Sœur Philomène*, offrent d'abord une vision très personnelle de l'hôpital, qui révèle une profonde angoisse devant cet univers du corps malade, de la mort et de leurs mystères¹¹ », abonde Colette Becker. C'est à la sœur Philomène, « entrée à

⁸ Jules de Goncourt à Gustave Flaubert, lettre du 10 juillet 1861, *Correspondance générale*, op. cit., t. I, p. 539.

⁹ Émile Zola, « M. H. Taine, artiste », dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 154.

¹⁰ On remarquera, avec Dufief, que les Goncourt « hésitent entre la position de témoins objectifs de la vie hospitalière et l'impression d'avoir écrit un roman très personnel "où nous avons mis tout de nous-mêmes" ». Pierre-Jean Dufief, dans Edmond et Jules de Goncourt, *Correspondance générale*, op. cit., t. I, p. 539, note 2. Dufief cite Edmond et Jules de Goncourt, entrée du 17 mars 1861, *Journal*, op. cit., t. III, à paraître.

¹¹ Colette Becker, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Sœur Philomène – Autour du japonisme*, no 18 (2011), p. 14.

l'hôpital avec un grand trouble » (SP 79), qu'il incombe d'éprouver les émotions qu'ont connues les Goncourt en se renseignant pour leur roman¹².

L'histoire de cette documentation est bien connue, grâce entre autres aux travaux de Robert Ricatte. La collecte de données médicales est une pratique que les Goncourt inaugurent avec leur roman précédent, *Les Hommes de lettres*, paru en 1860 et rebaptisé *Charles Demailly* en 1868, du nom du héros principal, envahi d'une « folie graduelle analysée par les Goncourt¹³ ». Les auteurs, par ce changement de nom, soulignent un déplacement du centre d'intérêt : ils n'invitent plus lecteur à prendre connaissance d'une frange de la société, ils lui proposent de s'informer d'un cas curieux à étudier. De fresque sociale qu'il était, le roman devient pathographie. C'est dire le caractère composite – et novateur – de cette œuvre qui se situe au croisement du réalisme balzacien et du naturalisme à venir. Ricatte commente :

Pour la première fois, l'on a, dans un roman français, l'impression de se trouver devant une maladie mentale scientifiquement étudiée. Sans doute Balzac avait-il déjà analysé avec une extraordinaire divination le cas de Louis Lambert, mais celui de Demailly est bien différent : au lieu des désordres du génie, on voit ici un prosaïque acheminement de l'intelligence vers l'imbécillité, étudié phase par phase¹⁴.

Afin de parvenir à cet effet, les frères romanciers avaient lu les aliénistes Esquirol et Baillarger¹⁵; cherchant à conduire Charles Demailly de la raison à la folie, ils ont prêté à leur héros une suite de symptômes glanés dans ces ouvrages savants. Pour *Sœur Philomène*, les Goncourt poussent leur démarche scientifique plus avant. La collecte de données ne se borne plus à la lecture, elle se fera sur le terrain. Dès avril 1860, Flaubert leur fournit des lettres de recommandation auprès de médecins de sa connaissance qui ouvriront à ses amis romanciers les portes de la Charité; le *Journal*

¹² Becker explique : « Pour faire pénétrer le lecteur dans le monde de l'hôpital et lui en donner la vision la plus exhaustive possible, les Goncourt utilisent le procédé qui sera habituel dans le roman réaliste/naturaliste : un personnage arrive dans un monde qui lui est inconnu, il le découvre peu à peu en même temps qu'il le fait découvrir au lecteur et qu'il se découvre lui-même. C'est à Philomène que les Goncourt délèguent la plus grande partie de leur savoir et de leurs appréhensions. » *Ibid.*, p. 18.

¹³ Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt*, op. cit., p. 147.

¹⁴ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁵ Voir Ricatte, *ibid.*, p. 145.

nous apprend qu'Edmond et Jules ne se rendent visiter l'hôpital que le 18 décembre, ayant probablement repoussé l'échéance par crainte de ce qu'ils allaient y voir :

Nous nous décidons à aller porter, ce matin, la lettre que nous a donnée, sur la recommandation de Flaubert, le docteur Follin pour M. Edmond Simon, interne dans le service de Velpeau, à l'Hôpital de la Charité. Car il nous faut faire, pour notre roman de *Sœur Philomène*, des études à l'hôpital, sur le vrai, sur le vif¹⁶...

Guidés tantôt par un interne, M. Simon; tantôt par Velpeau, le chef de service; tantôt par les sœurs de la Charité qui font la ronde des malades, les frères fréquentent régulièrement les lieux jusqu'au 26 décembre, quand, « à bout de nerfs, raconte Ricatte, ils renoncent à poursuivre plus avant leur enquête¹⁷ »; ils ne retourneront sur les lieux qu'une seule fois ensuite, le 27 février 1861, assister à un dîner d'internes, alors que la rédaction du roman tire à sa fin. On dira, à la suite de Pierre-Jean Dufief, que « *Sœur Philomène* inaugure les débuts timides des Goncourt sur les voies d'une littérature nouvelle et amorce leur période naturaliste. » (SP 7.) Becker commente :

En procédant de la sorte, les Goncourt inaugurent bien ce qui sera la méthode des romanciers réalistes/naturalistes : se fonder sur l'observation du réel et, pour ce faire, plonger dans la réalité, enquêter sur le terrain, dans le milieu dans lequel l'intrigue sera située, processus méthodique, logique, qu'ils mettent en avant dans leur *Journal* de 1860, se félicitant même de l'approbation de Sainte-Beuve¹⁸.

Épouvantés d'avance par les douleurs, les agonies et toutes les émotions fortes qu'ils appréhendaient de découvrir à l'hôpital, ils n'avaient peut-être pas conscience d'entreprendre une pratique d'écriture qui allait faire date, mais ils devinaient que de se soumettre à de telles extrémités pour leur collecte d'informations ne serait pas une mince affaire du point de vue émotif.

¹⁶ Edmond et Jules de Goncourt, entrée du 18 décembre 1860, *Journal des Goncourt*, édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », no 38, 2008, t. II, p. 537-538.

¹⁷ Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 152.

¹⁸ Colette Becker, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », *loc. cit.*, p. 11-12.

De fait, enfin résolus à effectuer ces visites d'hôpital préparées depuis longtemps, les Goncourt confessent dans leur *Journal* avoir passé une mauvaise nuit d'angoisses :

Nous avons mal dormi. Nous nous sommes levés à sept heures. Il fait un froid humide; et sans nous en rien dire l'un à l'autre, nous avons une certaine appréhension, une certaine peur dans les nerfs. Quand nous entrons dans la salle des femmes, devant cette table sur laquelle sont posés un paquet de charpie, des pelotes de bandes, une pyramide d'éponges, il se fait quelque chose en nous qui nous met le cœur mal à l'aise¹⁹.

Ils prêteront à leur personnage de novice les mêmes inquiétudes prospectives, elle qui, entrant en ce lieu, s'attend à rencontrer des images dignes du roman gothique :

Elle avait vécu longtemps à l'avance avec cette idée d'hôpital, espérant par l'habitude se familiariser avec elle; mais cette idée était devenue une obsession qui l'avait remplie de terreurs. [...] Son imagination, travaillant dans l'inconnu, se grossissait à elle-même l'horreur qui devait être là. Elle pressentait avec les yeux je ne sais quoi de pareil à ces planches d'anatomie coloriées qu'elle avait vues, étant enfant, quelque part, dans le quartier latin. [...]

Un souffle lui passa sur les tempes et sur les pommettes en entrant pour la première fois dans la salle où elle devait faire son service de sœur. Elle aperçut sur les poêles les pointes de fer à attiser le feu : elle les prit pour des fers à cautériser. Elle croyait qu'elle allait voir des instruments d'acier tachés de tâches épouvantables, des morceaux de vivants, tout ce qu'on rêve, en frissonnant, de la chirurgie à l'œuvre!

Elle ne vit rien de cela; mais des lits blancs, des rideaux blancs, du linge blanc. Il y avait partout la propreté, charmante à l'œil, d'une chambre de jeune fille. (SP 79.)

Ainsi, le grossissement de la réalité factuelle, par le jeu de l'imagination anticipant sur les abominations, cède bientôt le pas à un réconfort inespéré :

Et dans toute la salle, il y avait tant de clarté, tant de paix et tant d'ordre, le voile était si habilement jeté sur les misères et l'ordure de tous ces corps, sur le martyre de tant de douleurs, la toilette de l'horreur était si bien faite, la souffrance était si calme, l'agonie faisait si peu de bruit, que la sœur fut tout étonnée d'être rassurée et calmée par la réalité. (SP 80.)

De toute évidence, dominant dans *Sœur Philomène* non pas les atrocités, mais les cloisons qui cantonnent l'horreur dans un au-delà invisible, inaudible, impalpable et

¹⁹ Edmond et Jules de Goncourt, entrée du 18 décembre 1860, *Journal*, op. cit., t. II, p. 538.

surtout indicible²⁰, mais pressenti, imaginé, d'autant plus terrible qu'on ne peut que le deviner.

Dans cette manière de compartimenter, de parcelliser le réel, le roman des frères Goncourt bien évidemment se fait l'écho du principal moyen déployé à l'époque pour contenir les maladies. Afin d'empêcher les divers maux de circuler et de se propager au sein de la population générale, on isole de celle-ci les individus atteints, on les met en quarantaine²¹. Les murs, les fenêtres, les portes de l'établissement hospitalier procurent cette première coupure. Le rassemblement des affligés, des marginaux et des moribonds, à lui seul, explique pour une bonne part que les hôpitaux étaient considérés comme des mouvoirs²²; la rareté des remèdes

²⁰ Indicible, d'abord parce que les Goncourt craignent la censure impériale qui les avait inculpés pour outrage à la morale publique en décembre 1852; ensuite, parce que les auteurs craignent d'effrayer le lecteur avec cette œuvre dont le sujet, en soi, peut paraître des plus affligeants pour l'époque, comme en fait foi la lettre de refus que leur adresse l'éditeur Michel Lévy frères en mars 1861 : « Le talent d'observation et de style que vous avez répandu dans cet ouvrage n'empêche pas que la lecture n'en soit des plus pénibles. Ces plaies morales et physiques explorées par vous avec la sincérité des philosophes, ces scènes de clinique, ces opérations chirurgicales, ce cynisme des carabins et même des malades, toute cette vie d'hôpital enfin que vous avez peinte sous des couleurs si vives, ne nous paraît pas, à cause de cela même, chose faite pour plaire à un grand nombre de lecteurs; et, malheureusement, nous ne pouvons, nous autres éditeurs, avoir d'autre critérium que le chiffre probable de la vente. » Michel Lévy à Edmond et Jules de Goncourt, lettre du 17 mars 1861, dans Edmond et Jules de Goncourt, *Correspondance générale*, op. cit., t. I, p. 523-524. « L'hôpital est, en effet, un sujet choquant, provocateur », souligne Becker, « parce qu'il est le lieu de deux misères indissociables, que les Goncourt peignent dans leur roman : la misère physique [...]; la misère sociale ». Colette Becker, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », loc. cit., p. 14.

²¹ L'élite dirigeante ne procède pas autrement sur le plan social, pour contenir la menace ouvrière – phénomène de cloisonnement aussi représenté dans *Sœur Philomène*, mais sur un mode mineur, à travers les luttes de classes au sein desquelles l'héroïne éponyme se trouve mêlée. Marie Gaucher, future sœur Philomène, naît « fille d'une giletière, mariée à un ouvrier serrurier »; mais, orpheline à quatre ans, elle est accueillie par sa tante « en service dans la rue de la Chaussée-d'Antin, chez une dame veuve, Mme de Viry » (SP 30). Élevée donc dans une famille de bonne condition, elle a quitté son modeste milieu natif et pourra croire en intégrer un meilleur. Danielle Thaler a étudié de près ce déclassement : « Lorsque Mme de Viry envoie la jeune Marie Gaucher dans une institution religieuse, elle la rappelle brutalement à la réalité d'un monde où existent des barrières infranchissables entre les différentes classes de la société. » Danielle Thaler, « À la recherche du paradis perdu : enfance et prolétariat dans trois romans des Goncourt », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 30, no 58 (1984), p. 108.

²² Barbara Giraud a étudié à la lumière des travaux de Michel Foucault l'histoire des milieux hospitaliers que recèle en arrière-plan le récit de *Sœur Philomène* : « L'hôpital est l'espace de la maladie, au XVIII^e siècle et jusqu'au milieu du XIX^e, le lieu où s'achèvent les existences des vieillards ou des criminels et des prostituées, largement associé à la misère populaire, aux laissés pour compte de la société. L'hôpital est le lieu de la honte, de la répugnance et, selon l'esthétique classique, le lieu de

effectifs que fournissait la science tâtonnante des médecins du XIX^e siècle a fait le reste dans cette triste réputation que Zola a si bien illustrée une quinzaine d'années après la parution de *Sœur Philomène*, dans l'incipit de *L'Assommoir*, en plaçant dès le départ Gervaise écrasée entre les devantures des abattoirs du boulevard Rochechouart et « la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière », mises sur un pied d'égalité par les « tabliers sanglants » des bouchers et des chirurgiens, ainsi que par l'« odeur fauve de bêtes massacrées » (*L'A* 376) qui sans doute ne diffère pas tant de celle des chairs incisées en chirurgie ou pour autopsie; l'opérée dans *Sœur Philomène* ne s'adresse-t-elle pas à son chirurgien en criant « Ah! boucher, comme tu travaillais là-dedans!... comme tu coupais! C'est de la viande pour vous, hein! v'là tout c'que c'est! » (*SP* 133.)

Un second ensemble de coupures s'observe à même l'enceinte close de l'hôpital, où les malades sont ainsi réunis et confinés (et soignés, tant bien que mal), car on pratique la subdivision des espaces afin de grouper ensemble dans telle salle les malades atteints de tel ou tel trouble, et d'entraver la contamination. L'ensemble de ces processus de cloisonnement dénote certes une volonté d'exercer quelque maîtrise sur la sauvagerie du mal ainsi que sur le chaos de la population des malades, par le regroupement et la classification, mais répond également à certaines connaissances avérées sur la propagation des maladies. On sait à l'époque que, règle générale, « la maladie contagieuse ne récidive pas sur le même sujet » et qu'il y a moyen de tirer parti de ce fait en inoculant à l'individu « la maladie même dont on

l'absence de bienséance. [...] / Avec *Sœur Philomène*, les Goncourt *enregistrent* une mutation très importante : sous le Second Empire, "on entre dans une forme toute nouvelle de spatialisation institutionnelle de la maladie" dont la fonction est définitivement plus axée sur le malade en tant que cas médical que le mendiant représentant un fait économique. Il est le lieu des applications de la médecine; lieu des opérations, des traitements... dont le roman naturaliste s'emparera », écrit Giraud. *L'Héroïne goncourtienne*, *op. cit.*, p. 58. Giraud cite Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1963, p. 19. Pour autant, l'épisode de ce « pauvre petit vieillard tout ratatiné par le froid dans un paletot lustré de misère », qui est éconduit par Barnier afin de favoriser « ceux qu'on peut guérir » au détriment des autres (*SP* 90, 91), est là pour témoigner du fait que les Goncourt sont conscients que les limites matérielles, et notamment économiques, des établissements de santé demeurent des plus impérieuses.

veut le mettre à l'abri²³ », comme l'indique, non sans s'étonner, Pierre Larousse en 1869 dans son *Grand Dictionnaire universel* :

[C]'est ainsi que l'inoculation du virus variolique, ou mieux du virus vaccin, préserve de la variole; c'est ainsi qu'on inocule le claveau aux moutons pour les préserver de la clavelée [...]. À la première réflexion, il semble absurde de donner à un individu la maladie qu'on veut précisément lui éviter; mais la pratique a prononcé à cet égard. Donner à un individu, en temps opportun, alors qu'il est en pleine santé, en dehors des conditions d'épidémicité, une maladie parfaitement connue d'avance; maintenir le sujet artificiellement affecté dans les conditions hygiéniques et diététiques les plus favorables à la guérison, c'est, en réalité, l'exposer à un danger bien moindre que celui qu'il aurait à courir dans des conditions plus défavorables²⁴.

Or, les incertitudes de la science sont grandes, et sur tel ou tel point, il faut choisir son camp, comme le fait Larousse : « nous nous rangeons à l'avis de beaucoup de médecins éclairés, et nous pensons qu'un air vicié et corrompu contribue à la production des *épidémies*²⁵. » Partant, une hygiène irréprochable devient impérative. Néanmoins, des épidémies de peste, de choléra, sévirent régulièrement, tout au long du siècle²⁶. Larousse commente le problème d'un point de vue diachronique :

On croyait autrefois que les *épidémies* étaient des fléaux que les dieux déchaînaient sur la terre pour châtier les hommes, et l'on trouve dans beaucoup d'auteurs anciens la description de sacrifices qu'on leur offrait pour apaiser leur colère. [...]

Aujourd'hui, on rattache les épidémies à des causes plus rationnelles et plus positives, telles que les variations de l'état atmosphérique et les altérations de l'air; mais il n'est pas toujours

²³ Pierre Larousse, « Contagion », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. IV, p. 1063.

²⁴ *Ibid.* Larousse s'enthousiasme à cette perspective récente, promulguée par Jenner à la toute fin du XVIII^e siècle, mais encore suspicieuse aux yeux de ses contemporains : « D'ailleurs, la science est appelée à des progrès nouveaux; la vaccine, aujourd'hui sans danger, préserve de la variole aussi bien que l'inoculation de la variole elle-même, beaucoup plus dangereuse. Il n'est pas impossible qu'on découvre ainsi des sortes de diminutifs de nos maladies contagieuses, suffisants pour nous prémunir contre les maladies plus graves qui nous menacent. » *Ibid.*

²⁵ *Idem*, « Épidémie », *ibid.*, t. VII, p. 703.

²⁶ Pour expliquer la peste, on suppose l'existence de miasmes qui, une fois entrés dans le corps vivant, déclenchent la maladie : « L'origine de ces miasmes, dont on ne peut que par hypothèse admettre l'existence, est un problème difficile à résoudre », commente Larousse. *Idem*, « Peste », *ibid.*, t. XII, p. 697. Quant au choléra, Larousse écrit : « La dernière *épidémie* qui ait fait son apparition en Europe, c'est le *choléra*, venu lui aussi de l'Orient, et qui n'a pas immolé de moins nombreuses victimes que les pestes auxquelles il a succédé. On a constaté sa présence en 1832, en 1849 et en 1865. La science n'a réussi jusqu'à ce jour qu'à connaître son point de départ, qui est le golfe de l'Inde, et à suivre pas à pas sa marche; quant à sa nature et aux remèdes qui peuvent le combattre, on est encore réduit aux conjectures. » *Idem*, « Épidémie », *ibid.*, t. VII, p. 703.

facile d'établir un lien manifeste entre une *épidémie* et un changement brusque de température²⁷.

Outre cette nébuleuse influence du climat, Larousse recense l'alimentation, le « moral des individus²⁸ », la faiblesse physique, parmi les causes envisagées par son époque pour expliquer les épidémies. Et si, sous le Second Empire, on connaît assez la contagion pour parler, comme Larousse, de l'« incubation d'un germe morbide », on sait tout au plus que les épidémies les plus fréquentes sont d'abord celles « qui affectent les voies digestives, puis celles qui affectent les voies respiratoires et enfin les maladies de la peau »; on en déduit que « le siège des maladies épidémiques est le plus souvent dans les muqueuses, et surtout dans les muqueuses intestinales²⁹ ». Tout de même, l'époque sait que les diverses variétés de contagion n'entrent pas toutes dans la personne de la même manière : certains virus, note Larousse, « ne peuvent affecter l'individu sain qu'à condition de pénétrer dans les tissus par une ouverture (plaie, écorchure etc.)³⁰ », tandis que « [d]'autres agents morbides s'absorbent par les muqueuses, muqueuse intestinale, muqueuse gastrique, muqueuse pharyngienne, muqueuse anale, muqueuse du pénis, muqueuse de l'œil, etc. », que « [d]'autres s'inoculent même par la peau » et que « [d]'autres enfin [...] s'absorbent par les voies respiratoires³¹ ». Les draps changés régulièrement, les gazes, les sparadraps, les toiles de toutes sortes, les vitrages, les portières, les armoires, les tiroirs, nettoyés et désinfectés religieusement, de même que les nombreux outils (bacs, bocal, gants, masques) et les uniformes des divers praticiens de la santé qui fréquentent les malades, servent tous à prévenir la *contagion* – un phénomène encore médiocrement compris et mal caractérisé, que Larousse résume ainsi : « Communication d'une

²⁷ *Ibid.*

²⁸ « Une *épidémie* qui sévit dans une armée vaincue et découragée, par exemple, y fait beaucoup plus de ravages que dans une autre dont les privations et les fatigues n'ont pas été moindres, mais dont le courage a été soutenu et le moral relevé par la victoire », précise Larousse. *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Idem*, « Contagion », *ibid.*, t. IV, p. 1063. « Ils se comportent, à cet égard, comme les venins de la vipère et du crotale, comme le curare », illustre Larousse. *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

maladie par le contact médiat ou immédiat³² ». L'idée, c'est de stopper la contamination par l'invisible, par l'impalpable, par ce qui, pour l'heure, à la veille des progrès de la bactériologie moderne (Pasteur et consorts), relève de l'immatériel³³.

Malgré toutes ces prévenances, les agents pathogènes circulent. À l'entrée « Hôpital », Larousse recense les expressions « *Pourriture d'hôpital*, Gangrène particulière aux hôpitaux » et « *Fièvre d'hôpital*, Typhus³⁴ », lesquelles attestent que dans les consciences l'hôpital souvent représente davantage un foyer d'infection qu'une maison de santé. Tant d'efforts pour repousser les agents pathogènes éminemment incertains que sont les « germes³⁵ », les « miasmes³⁶ », les « virus³⁷ ».

³² *Ibid.*, p. 1062. Larousse convient candidement du désarroi des scientifiques de son siècle devant les manifestations de la contagion. Tous s'entendent peu ou prou sur la définition suivante : « On appelle *contagion* la propriété que possèdent certaines maladies de se transmettre directement ou indirectement d'un individu à un autre, d'un individu malade à un individu sain. » *Ibid.*, p. 1063. Cependant, d'importantes dissensions existent dans le détail : « Où commence, où s'arrête la *contagion*? À quels signes reconnaîtra-t-on l'agent contagieux, et par quels caractères différera-t-il des autres agents morbides? Ces questions étiologiques, il faut l'avouer, sont encore aujourd'hui enveloppées d'une profonde obscurité. En vain les faits se multiplient; en vain le monde savant, partagé d'opinions, s'agite et se passionne dans les luttes oratoires de nos Académies; en vain se produisent les plus brillantes hypothèses, les rapprochements les plus séduisants, les analogies les plus captieuses; la question brûlante qui passionnait nos pères est restée debout, insoluble, insondable comme au premier jour. » *Ibid.*

³³ À propos des travaux de Pasteur et de Koch, nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 199-202.

³⁴ Pierre Larousse, « Hôpital », *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, op. cit., t. IX, p. 384.

³⁵ Si certains dictionnaires font remonter à 1860 l'acception du mot *germe* au sens de micro-organisme capable d'engendrer la maladie, Larousse en 1872 (année de parution du huitième tome de son *Grand Dictionnaire universel*), n'atteste ce sens que par extension de l'idée de matières organiques se développant en êtres vivants : « Par ext. Cause latente; rudiment, cause première; principe : *Le GERME d'une maladie. Les GERMES de la peste.* » *Idem*, « Germe », *ibid.*, t. VIII, p. 1223.

³⁶ L'entrée « Miasme » du *Grand Dictionnaire* propose deux définitions. L'une est plus générale : « Émanation malsaine, produite par des matières organiques en décomposition ». *Idem*, « Miasme », *ibid.*, t. XI, p. 212. L'autre concerne la contamination : « Émanations contagieuses qui se produisent dans certaines maladies : *MIASME variolique. MIASMES pestilentiels.* » *Ibid.* « Les *miasmes* sont des virus ou plutôt des substances virulentes intimement mélangées à l'humidité de l'air atmosphérique », hasarde Larousse, rapportant un peu plus loin certaines hypothèses porteuses : « les *miasmes*, très-voisins [*sic*] des virus, sont des particules de substances organiques altérées, volatiles ou entraînées par les liquides volatils lors de leur évaporation. Ils proviennent des tissus animaux ou végétaux en voie de décomposition, des déjections, des exhalaisons pulmonaires ou sudorales d'animaux sains ou malades. [...] L'action des *miasmes* est comparable à celle des virus par la lenteur de ses effets et pour la mobilité de ses manifestations; ce qui les différencie, c'est qu'en général les maladies d'origine miasmatique sont moins facilement transmissibles par l'absorption cutanée, mais plus facilement par l'absorption pulmonaire que les maladies virulentes proprement dites. » *Ibid.*

En vain. Quoi qu'on fasse, quelles que soient les coupures qu'on impose au réel, le délié se relie. Et il n'y a pas que les agents pathogènes, si volatils et fugaces, pour opérer cette liaison immatérielle.

Partout drapée de tissu blanc, la réalité – dans ce « roman monochrome³⁷ » qu'est *Sœur Philomène* selon l'expression de Chantal Pierre – paraît affublée de mystères ostensiblement celés par l'innocence et la pureté qu'affichent les voiles dont on l'enveloppe. Ces voiles sont divers, mais tous jouent le même rôle, apaiser la crudité du réel : maîtriser le biologique de l'humain, dompter son animalité et mater sa sauvagerie en les mettant à l'écart, en les entravant, en les habillant, en les maquillant. Songeons d'abord au voile que « prend » l'héroïne entrant dans l'ordre de Saint-Augustin, il est évoqué par les Goncourt dans ses variantes successives, lesquelles scandent les étapes du noviciat : « Le voile d'étamine avait remplacé le voile de mousseline. L'ovale de son visage était emprisonné par le linge blanc qui lui descendait sur le front et le lui couvrait à moitié. L'ample et longue robe de laine l'enfermait dans ses plis épais, solides et droits. » (SP 69.) La sœur, « forte dans sa robe comme dans une armure », voit sa féminité pour ainsi dire annihilée : « Tout ce que lui restait de la femme, elle le sentit tout à coup vaincu et dompté au fond d'elle par la sœur », écrivent les Goncourt (SP 87). Songeons aussi au voile dans lequel l'hôpital et ses nombreux intervenants enserrant les patients : draps, linges, plâtres, pansements... toutes façons d'emballer, d'enfermer le rouge vif des plaies ou le noir triste du mal dans du blanc, pour les apaiser. Grâce à ces dispositifs, « à l'hôpital, le

³⁷ L'entrée « Virus » n'est pas moins hésitante que celles définissant les mots *germe* et *miasme* : « Sur la nature des principes virulents, la science en est encore réduite à des hypothèses, ces principes ne s'étant encore révélés jusqu'ici que par leurs effets et ayant échappé à toutes les recherches de la chimie et de la micrographie. Mais au moins leur existence est-elle incontestable et leurs effets sont-ils assez constants pour les faire distinguer parfaitement des autres poisons et agents délétères; [...] beaucoup de pathologistes ont cru pouvoir conclure que les *virus* n'existent pas comme substances isolables et distinctes de l'organisme, qu'en réalité il n'y a pas de *virus*, mais seulement des matières organiques virulentes, c'est-à-dire des matières ayant éprouvé un genre particulier d'altération qui rend leur existence dans le corps incompatible avec la santé. » *Idem*, « Virus », *ibid.*, t. XV, p. 1107.

³⁸ Chantal Pierre, « “Ce voilé qui fait peur” : la chair à vif dans *Sœur Philomène* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Sœur Philomène – Autour du japonisme*, no 18 (2011), p. 32.

matin, vers les dix heures », on peut voir « la consolation » toucher « les corps comme les âmes », notent les Goncourt : « La visite, le pansement viennent de finir. La vue et la parole du médecin ont approché l'espérance de chaque lit; la main habile et douce de l'interne a donné à la souffrance le soulagement de la bande nouvelle et de l'onguent frais. » (*SP* 83.) Néanmoins, pour la novice comme pour les malades, c'est un apaisement temporaire, précaire et mensonger, car procuré par la blancheur des draps et des toiles, par l'hygiène exemplaire de l'outillage, par la sérénité des souffrants, lesquelles dérobent le mal au regard.

Cette « réalité » qui calme n'est autre que voilement, façade. Se familiarisant avec ce lieu et ces outils présentés dans leur blanche innocuité, la jeune hospitalière en viendra à prendre conscience de tout ce qu'ils révèlent tacitement : « elle voyait tous les jours un peu plus de ce que l'hôpital cache si admirablement aux premiers regards »; par exemple, une tête de jeune étudiant penchée sur un lit peut mal obstruer le spectacle d'« un membre entrevu », d'« une plaie nue et vive » (*SP* 81). Les Goncourt vont jusqu'à évoquer les blessures ainsi occasionnées :

Toutes sortes d'objets, dont le sens lui échappait aux premiers temps, prenaient pour elle une signification qui s'emparait de sa pensée au passage. Elle ne pouvait les rencontrer de l'œil, sans y trouver un souvenir qui lui faisait peur, une image qui lui faisait mal. (*SP* 81.)

Détrompée, la sœur en revient alors à ses appréhensions et à son tourment de voir, de sentir, de deviner l'horreur – et dès lors, plus rien ne les obstrue : « Des scènes banales, les incidents les plus vulgaires de la vie d'hôpital, des bruits, des spectacles sans le moindre effet dramatique, la faisaient tomber à l'improviste dans la demi-défaillance qui précède l'évanouissement. » (*SP* 82.) Autrement dit, rien ne stoppe l'envahissement des images crues, parce que la fantasmagorie se nourrit à même l'occulté et l'inconnu, comme le constate Becker : « S'il y a des voiles (draps, rideaux,...), ils sont là non tellement pour masquer, mais pour signifier ce qu'ils

cachent, pour qu'on imagine, qu'on voie ce qu'il y a dessous³⁹. » L'imaginé, relayé par le senti et par le su, imposent désormais des impressions qui seront vécues même physiquement, par des étourdissements, des battements de cœur, des nausées, des reculs brusques, des fuites précipitées. « Les choses évoqu[ent] l'ombre des souffrances qu'elles [ont] touchées » (SP 81), notent les Goncourt, soulignant par cette métaphore les dimensions énigmatique et fantasmatique du phénomène.

On dira à la suite de Chantal Pierre, laquelle a relevé dans le *Journal* l'expression « ce voilé qui fait peur⁴⁰ », que dans *Sœur Philomène* le voile – en soi – effraie : « La peur tient au voilement de l'innommable qu'est le corps ouvert, disséqué et finalement dispersé⁴¹ », explique-t-elle. Cette terreur du voile dressé derrière lequel se trament des choses monstrueuses et inouïes – ce « dispositif de la "porte d'épouvante" », comme l'appelle Pierre, reprenant à son compte le mot de Zola dans *La Bête humaine* – doit beaucoup, selon elle, « au complexe de Barbe-Bleue⁴² » :

Dans *Sœur Philomène*, les portes de l'amphithéâtre ne s'ouvrent [...] jamais; ainsi, la séance de dissection dont meurt Barnier fait l'objet d'une ellipse soigneusement soulignée, puisque les travaux de l'anatomiste ne sont rendus perceptibles que par les « odeurs de corroierie » qui flottent dans l'air de la rue, quand les deux internes sortent de l'amphithéâtre. Seule manifestation d'un spectacle sans nom, dont on ne revient pas : une trace olfactive subtile⁴³.

De fait, Pierre démontre adroitement que « [l]es images traumatisantes de l'amphithéâtre », auxquelles les Goncourt ne nous ouvrent pas l'accès, « migrent à quelques pas du lieu de terreur et se recomposent fantasmatiquement » à proximité,

³⁹ Colette Becker, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Sœur Philomène – Autour du japonisme*, no 18 (2011), p. 21-22.

⁴⁰ Edmond et Jules de Goncourt, entrée du 18 décembre 1860, « Annexe », dans *Journal*, *op. cit.*, t. II, p. 625.

⁴¹ Chantal Pierre, « "Ce voilé qui fait peur" », p. 25-26.

⁴² *Ibid.*, p. 28. Pierre cite Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 1155.

⁴³ Chantal Pierre, « "Ce voilé qui fait peur" », *loc. cit.*, p. 28. Pierre cite Edmond et Jules de Goncourt (SP 161).

« dans un bâti démoli ou [dans] des bustes de cire terreux⁴⁴ » que le promeneur, humant à son insu l'odeur des chairs mortes, pourra toiser d'un regard distrait, s'il longe le mur de l'enceinte où se déroulent les dissections. Autrement dit, à la différence de Perrault, les Goncourt dans *Sœur Philomène* n'osent montrer leur héroïne poussant la porte du cabinet interdit de Barbe bleue (ils le feront plus tard dans *Germinie Lacerteux*, Mlle de Varandeuil découvrant la vie d'ordure de sa bonne). Ils nous invitent plutôt à déchiffrer les fresques encadrant cette porte fascinante qu'est celle de l'amphithéâtre aux chirurgies : en ses alentours se lisent les poignantes abominations qu'on trouve là derrière.

Un tel déchiffrement requiert une disposition particulière à lire les signes, un sens aigu du symbole, que les auteurs ont prêté à leur héroïne, espérant sans doute, par l'exemple, inciter le lecteur à développer l'aptitude à son tour. « Sœur Philomène est douée d'une "seconde vue abominable", son regard perce les apparences, lui fait voir justement les abominations⁴⁵ », confirme Becker, qui note que « [c]e regard, qui perce les apparences, c'est celui du romancier réaliste-naturaliste⁴⁶ » : rien d'étonnant, si on garde en tête que le vécu de la novice ainsi décrit est celui qu'ont expérimenté les deux frères romanciers en documentant leur roman. En même temps, cette faculté des sens (nullement bornée à la vue) qui vont par-delà la perception (dépassant l'observation, l'audition, le toucher, etc.) et qui font deviner avec effarement les secrets dissimulés ou supposés derrière les apparences est présentée comme un don de clairvoyance terrible. Une sur-sensitivité à se damner, parce que la sensation à ce point raffinée fait mouche même quand elle est empêchée.

Préfigurant donc la fascination du regard devant les mystères insondés de la nature humaine que Zola donnera à lire six ans plus tard avec *Thérèse Raquin*, les

⁴⁴ Chantal Pierre, « "Ce voilé qui fait peur" », *loc. cit.*, p. 29.

⁴⁵ Colette Becker, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », *loc. cit.*, p. 21. Becker cite Edmond et Jules de Goncourt (*SP* 82).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

Goncourt dans leur roman de 1861 étudient la psyché et la chair malades ainsi que l'enceinte où elles sont traitées et, dans la foulée de *Madame Bovary* de Flaubert, préparent le terrain pour les analyses physiologiques approfondies qu'entreprendra ensuite l'écriture naturaliste. « Le roman de l'hôpital, roman du voilé, est, en effet, sous une forme autre que *Germinie Lacerteux*, un roman de l'incarnation⁴⁷ », notent Jean-Louis Cabanès, Pamela Warner et Vérane Partensky. La différence réside en ce que *Sœur Philomène* n'est pas le roman du dévoilement cru que seront *Germinie Lacerteux* et *Thérèse Raquin*; il est celui du voile indiciaire, précisent ces auteurs :

Le voile, c'est d'abord, à l'évidence, la prise de voile de la jeune Marie, qui devient sœur Philomène, c'est aussi, sur le plan des thèmes, un effet de recouvrement généralisé de l'horreur de l'hôpital, c'est peut-être encore la suggestion d'un en-deçà que l'on devine, d'un refoulé que l'on entrevoit, de fantasmes que l'on décèle à peine, mais que le voilé suggère. En ce sens, ce troisième roman écrit par les deux frères en appelle constamment à une herméneutique, multiplie les signes, sollicite la seconde vue du lecteur. Il est, par excellence, roman de l'indiciarité⁴⁸.

La sœur de la Charité porte le voile. Son corps, ses secrets... tout le mystère de la féminité gît là-dessous, n'est décelable que dans les replis de l'ample tissu qui le cache, ne se dessine qu'en reliefs atténués, lorsque le blanc de la robe épouse discrètement, par exemple, la forme d'un genou saillant. D'ailleurs, quand, dans le bel *incipit* nocturne du roman, elle émerge de l'obscurité en mince lueur qui s'approchant grossit jusqu'à devenir identifiable, elle n'émerge qu'à demi et en fait demeure foncièrement méconnue, ne serait-ce que parce qu'elle reste anonyme :

Celle qui se tient du côté des lits marche les mains croisées devant elle. Elle est jeune. Sa figure a une douceur calme, un de ces sourires de paix que le rêve met en silence sur un visage qui dort. Elle porte sur la tête le voile blanc des novices. Sa robe molletonneuse, et que jaunissent à leur contraste les blancheurs froides de la percale de la toile des lits, est la robe blanche des Sœurs de Saint-Augustin. (SP 27.)

⁴⁷ Jean-Louis Cabanès, Pamela Warner, Vérane Partensky, « Avant-propos », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Sœur Philomène – Autour du japonisme*, no 18 (2011), p. 6.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

Outre qu'elle n'est révélée qu'à moitié, n'étant pas éclairée d'une lumière franche, mais seulement à la lueur vacillante d'une chandelle, la sœur n'est qu'entrevue⁴⁹. Elle surgit à la façon d'un spectre, dans l'amoncellement ondoyant de tissu virginal qu'elle porte. « Ce qui est censé s'offrir à la vue est précisément ce qui condamne à entrevoir, et même parfois à ne plus voir⁵⁰ », constate Cabanès : innommée de tout le premier chapitre, la sœur – qui est pourtant l'héroïne du roman – se dessine pour l'heure au mieux comme une silhouette aux contours vagues, jaillie brusquement de l'obscurité; et son identité se borne au nom de la communauté à laquelle elle appartient, se perd dans cette appellation collective. Le même anonymat, les mêmes pâles coloris et le même voilement mi-éclairé caractérisent le corps pétrifié d'un défunt, à l'autre bout du roman, la toute dernière scène donnant à lire la veillée funèbre de l'autre héros de l'œuvre, Barnier (l'interne chargé de la salle où œuvre Philomène), innomé lui aussi :

Une chandelle éclairait la chambre.

Elle brûlait entre les quatre murs blancs, sur lesquels tranchait en jaune le badigeon d'ocre de la plinthe de la porte. [...]

Sur le lit de fer aux rideaux blancs, le drap levait et plaquait sur un corps, dessinant avec l'inflexibilité d'une ligne éternelle la rigidité de ce qu'il couvrait, montant du bout des pieds à l'arête d'un profil aigu comme le moule d'un linge mouillé. (SP 168.)

Les corps tuméfiés ou écorchés des malades font l'objet du même traitement visuel tout au long du roman. Continûment les Goncourt enveloppent de gazes translucides les terribles réalités qu'ils esquissent.

⁴⁹ Les notes du *Journal* qui président à cette description déjà insistaient sur la mise en lumière partielle et médiate de la sœur; car ce sont les multiples couches de linge blanc l'enserrant qui à elles seules l'éclairent, reflétant la clarté incertaine de la chandelle qu'elle tient à la main pour la ronde de nuit : « Du plus loin que j'apercevais dans l'ombre, au-delà d'un grand cintre vitré, j'ai vu venir une petite lueur qui a grandi, marché et est devenu lumière. Il y avait quelque chose de blanc, qui marchait avec cette lumière, et que cette lumière éclairait. Cela a ouvert la porte du cintre. [...] C'était la sœur faisant sa ronde, accompagnée d'une bonne de la communauté [...]. La sœur, une novice sans doute car elle n'avait pas le voile noir, était toute en blanc, d'un blanc molletonneux et safrané, bandeau sur le front. » Edmond et Jules de Goncourt, entrée du 23 décembre 1860, *Journal, op. cit.*, t. II, p. 541.

⁵⁰ Jean-Louis Cabanès, « Brouillage et effacement des limites », *loc. cit.*, p. 444.

D'emblée, les auteurs nous plongent dans un univers où prime le geste herméneutique de dévoilement des vérités par couches qu'on retire comme les multiples pelures superposées d'un oignon. Pierre-Jean Dufief évalue les conséquences, du point de vue mélodramatique, d'un tel dispositif sémiotique :

Le roman raconte les luttes de l'héroïne contre ses terreurs imaginaires, la progressive conquête d'un regard apaisé, scientifique, sur la mort et la souffrance. Cette vision dédramatisée n'apparaît pourtant que comme une étape de l'initiation, une pause qui n'offre qu'une image superficielle des choses. Le regard refuse de s'arrêter aux paisibles surfaces pour dépasser les apparences, sonder les profondeurs cachées, ce qui redramatise singulièrement la vision⁵¹.

Or, ce qui se trame derrière les voiles, c'est précisément la réalité mélodramatique des choses, non plus imaginée, mais véritable, cruelle, nettement polarisée; le nimbe de l'illusion imaginative et coquette ne la recouvre plus, celui de la réalité froide et maîtrisée non plus, le mélodrame peut alors s'affirmer dans toute sa fulgurance de vérité⁵². Car *Sœur Philomène* regorge d'emprunts au mélodrame, joue à l'envi du « hasard » qui fait bien les choses et qui procure sensations fortes, émotions,

⁵¹ Pierre-Jean Dufief, « Les Goncourt et l'imagination mélodramatique dans *Sœur Philomène* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Sœur Philomène – Autour du japonisme*, no 18 (2011), p. 40.

⁵² Peter Brooks définit l'imagination mélodramatique par rapport à son inclinaison à générer des situations d'ébahissement où la révélation soudaine de quelque revirement d'intrigue polarise les valeurs morales du récit et ne laisse plus aucune place à la nuance ou au doute, et ce, jusque dans les retranchements les plus banals de l'existence quotidienne : « *It always makes an implicit claim that the world of reference – "real life" – will, if properly considered, live up to the expectations of the moral imagination: that the ordinary and humble and quotidian will reveal itself full of excitement, suspense, and peripety, conferred by the play of cosmic moral relations and forces. [...] Hence melodrama's mode must be centrally, radically hyperbolic, the mode of the bigger-than-life, reaching in grandiose reference to a noumenal realm.* » Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, op. cit., p. 54. Le manichéisme du mélodrame distingue le Bien du Mal aussi nettement que le blanc du noir, façon selon Brooks de compenser la perte irrémédiable du tragique et la redéfinition du sacré qu'occasionnent les bouleversements de la fin du XVIII^e siècle : « *The origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. This is the epistemological moment which it illustrates and to which it contributes: the moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), the shattering of the myth of Christendom, the dissolution of an organic and hierarchically cohesive society, and the invalidation of literary forms – tragedy, comedy of manners – that depended on such a society. Melodrama does not simply represent a "fall" from tragedy, but a response to the loss of the tragic vision. It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern.* » Ibid., p. 14-15.

pathétique, surprises, coïncidences, etc.⁵³; les auteurs eux-mêmes en sont conscients, comme le démontre Dufief⁵⁴. Le suicide final n'est que la dernière de ces figures en théorie honnies par l'écriture *sérieuse* du clinicien ès lettres : « L'écrivain, malgré ses réticences, pondère Dufief, est pourtant bien conscient que l'imagination mélodramatique, dont le romanesque n'est finalement qu'un avatar, reste un puissant ressort d'intérêt pour le lecteur tout en étant une facilité pour le romancier⁵⁵. » Autrement dit, de même que dans l'ensemble des œuvres qu'on peut estimer naturalistes, mais de façon particulièrement forte, ce premier roman de l'hôpital vit du tiraillement entre le souhait qu'ont les auteurs de créer des effets d'accroche et de sensations qu'apprécieront les lecteurs et la volonté de rendre une note juste, mesurée, fidèle à une certaine conception positive et clinique du réel.

Par la récurrence des cloisons et par les tiraillements entre mélodrame et récit de cas, et par bien d'autres dispositifs de cet ordre, s'inscrivent un certain nombre de relais, qui à la lecture pourront s'activer⁵⁶. Cabanès relève le principal d'entre eux, l'écriture artiste :

⁵³ Tous ces schèmes sont évidemment dénigrés, en théorie, par l'esthétique réaliste. Brooks d'ailleurs souligne que le terme *mélodrame* et ses dérivés sont d'ordinaire employés péjorativement par les auteurs postérieurs à la période d'apogée du mélodrame au théâtre (dès la Révolution et jusqu'au début des années 1820) ainsi que par la critique littéraire en général : « *The connotations of the word are probably similar to all of us. They include: the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being, situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plottings, suspense, breathtaking peripety.* » *Ibid.*, p. 11-12.

⁵⁴ Pierre-Jean Dufief, « Les Goncourt et l'imagination mélodramatique dans *Sœur Philomène* », *loc. cit.*, p. 35-37. « Cette présence du mélodramatique est assurément liée au milieu décrit, celui de l'hôpital. Il faut y voir sans doute aussi le signe d'une inquiétude, celle de deux romanciers réalistes débutants, qui greffent difficilement une histoire mélodramatique sur des scènes d'observations, des choses vues lors de rapides visites à l'hôpital; les deux frères ont sans doute peur de lasser leurs lecteurs en accumulant des documents et ils dynamisent leurs descriptions par des péripéties », note Dufief, *Ibid.*, p. 37.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁶ L'un d'entre eux tient au fait que les innombrables cloisons qui caractérisent l'hôpital (dans la vie comme dans *Sœur Philomène*), en isolant les uns des autres les individus (sains comme malades), à la fois pulvérisent l'idée de communauté et l'entérinent. Par exemple dans *Sœur Philomène* les malades de la salle Sainte-Thérèse sont tous réunis sous la double tutelle de Barnier l'interne et de la sœur Philomène qui ont charge d'eux.

Là où Flaubert et Zola cherchent à créer un continuum narratif, les Goncourt accusent les diverses modalités de la narration. Point de transition, de dégradé, mais une esthétique du vitrail, qui se plaît au disparate, à faire varier les points de vue, à mettre en évidence l'aspect « cloisonné » du texte.

À ce bouleversement des structures narratives traditionnelles, on pourrait opposer l'aspect « fini », travaillé, du style artiste. Ce qui unifie les romans, ce n'est plus la construction d'ensemble, mais la récurrence des procédés ornementaux. L'idée d'achèvement vaut peut-être pour le paragraphe, pour la phrase, pour les séquences descriptives, elle n'a point de sens pour l'ensemble du récit, sauf si l'on considère que les recherches du style artiste imposent une tonalité repérable, lumière unificatrice des romans⁵⁷.

Le morcellement, l'isolation des fragments invitent par ailleurs le lecteur à combler les trous, à mettre du sien dans les rêveries suscitées au fil des pages écrites par les Goncourt. Ceci, en accord avec les préférences esthétiques des deux frères, comme l'explique Cabanès :

Pour les deux frères une œuvre d'art ou un objet de la nature n'affirment en effet leur pouvoir séducteur que dans la mesure où ils comportent des zones d'indétermination qui sollicitent leur imagination et leur activité d'herméneutes. Rien ne déplaît plus aux Goncourt que les dessins et les tableaux allégoriques parce que, traductions ou illustrations d'un concept, ils exhibent leur complétude⁵⁸.

En cela, ils se montrent fidèles au refus de conclure flaubertien⁵⁹. Aussi, les énigmes que sont la féminité, la souffrance, la maladie, la mort, ne sont que très partiellement mises en lumière. Plus qu'à de l'éclairage, nous avons affaire à des éclairs. Les Goncourt n'osent soulever le voile sur les plaies humaines qu'à demi, et l'individu curieux reste dans l'incertitude : qu'y avait-il là ? ce qu'il a entrevu correspond-il à ce qu'il attendait ? garde-t-il un souvenir fidèle de la chose ? Le savoir n'intervient pas, seul demeure le vague d'une sensation qui est accessible uniquement sur le mode de la réminiscence médiatisée par l'esprit (et possiblement biaisée, brouillée par cette médiation) : « il nous reste de tout cela une lointaine vision, quelque chose qu'il nous semble avoir rêvé, plutôt que vu⁶⁰ », notent symptomatiquement dans le *Journal* les Goncourt le soir de leur première visite à l'hôpital. « Des apparences, il ne subsiste

⁵⁷ Jean-Louis Cabanès, « Décadence délicate et inachèvement dans l'esthétique des Goncourt », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, no 3 (1994), p. 39.

⁵⁸ *Idem*, « Brouillage et effacement des limites », *loc. cit.*, p. 448.

⁵⁹ Voir notre chapitre I.

⁶⁰ Edmond et Jules de Goncourt, entrée du 18 décembre, *Journal*, *op. cit.*, t. II, p. 538

qu'un tremblement, un frisson visuel ou auditif, une forme qui tend vers l'informe, qui se vaporise, se brouille⁶¹ », résume Jean-Louis Cabanès, décrivant l'esthétique goncourtienne.

À force de courage, de prières et de détermination, la novice finira par l'emporter sur ses effarements, sur « [l]es ardeurs, les élancements, l'irritabilité nerveuse de sa sensibilité » (SP 86); elle s'acclimatera à ce milieu qui de tant de façons révèle ses vérités cruelles par-delà les cloisons qu'il impose. « La maladie, la mort » lui deviendront « accoutumées », n'auront « plus rien qui f[asse] défailir son regard, faiblir sa main, reculer son cœur » (SP 86-87). Cependant, ce que nous retenons surtout de ce parcours initiatique de la novice entrée à l'hôpital, calqué sur celui des auteurs, c'est que des instances abstraites, immatérielles, portées par l'esprit (l'imagination, la mémoire, les sens, la connaissance, la symbolique) lient entre eux les fragments séparés. Le cloisonnement procuré par les murs, les portes, les voiles, les toiles, le nettoyage postopératoire, le maintien correct des praticiens, la contention et la résilience des patients, l'ordre général – toutes ces entreprises de compartimentation du réel, toutes ces stratégies de contrôle de l'épouvante, du sang, de la douleur et de toutes les sombres énigmes qui y sont associées, bref du mal, n'empêchent nullement ce dernier de se produire, de se communiquer d'une instance à l'autre, de circuler entre les segments, d'imposer sa présence dans l'enceinte, si parcellisée soit-elle.

Impressionnabilités

Mais il y a plus. L'individu qui, malgré les barrières de blanc tendues, entre en contact avec l'horreur en reste imprégné, l'emporte avec lui, la traîne jusqu'au dehors, et ne sait plus comment s'en départir. Barnier l'apprend à Philomène :

La première fois qu'on entame la peau d'un mort à la Clinique... je vous assure que cela fait un effet... ça vous retourne... Et les autopsies! Quand il faut fouiller dans tout cela!... et

⁶¹ Jean-Louis Cabanès, « Brouillage et effacement des limites », *loc. cit.*, p. 456.

l'odeur qui vous entre dans les mains, et qu'on porte avec soi partout... Heureusement qu'il y a de la graine de moutarde pour se laver... (SP 87.)

La citation dit bien que des sensations immatérielles – ici l'émotion renversante d'inciser la peau morte et l'odeur presque indélébile des cadavres – peuvent marquer tant la psyché de l'individu que pénétrer sa chair par les pores⁶².

Sur le plan corporel, la liaison du délié se produit par absorption-diffusion; le personnage fonctionne à la façon d'une éponge. Sur le plan spirituel, ce sont des sensations marquantes, des projections imaginaires, des déductions logiques, des mémorisations vagues qui, opérées volontairement ou non par la psyché du personnage, assurent la circulation des éléments entre sections autonomes. Or, les Goncourt décrivent leur héroïne comme spécifiquement encline, dès sa plus tendre jeunesse, à subir ce genre d'influence : « À mesure que se développait chez l'enfant cette persistance singulière des sensations et cette faculté inconsciente de garder le reflet des choses, elle devenait plus impressionnable, et montrait une sensibilité plus susceptible. » (SP 38.) Ce trait ne se démentira pas une fois l'héroïne entrée en ce lieu propice aux sensations fortes qu'est l'hôpital.

Des raisons purement littéraires président à l'impressionnabilité dont les Goncourt dotent leur personnage : elle leur est utile pour rendre compte de l'émoi, des commotions, qu'on peut ressentir (et qu'ils ont ressenties) en pénétrant dans l'univers qu'ils dépeignent; ils veulent éviter le terne de descriptions trop cliniques et préconisent donc de vivifier, voire d'exagérer les réalités représentées en les faisant éprouver de manière aiguë par un protagoniste particulièrement sensible, instable et poreux. Une héroïne atone, imperturbable, ne procurerait sans doute pas autant de sensations à découvrir pour le lecteur ni autant de matière à décrire pour les auteurs

⁶² Il s'agit d'une réalité vécue par les Goncourt, notée directement dans le *Journal*, à l'entrée du 27 décembre 1860 : « C'est affreux, cette odeur d'hôpital qui vous poursuit. Je ne sais si c'est réel ou une imagination des sens. Mais sans cesse, il faut se laver les mains; et les odeurs mêmes qu'on s'y met, échauffées et s'éteignant, ont cette vague fadeur de cérat... » Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, op. cit., t. II, p. 551. Barnier aussi, donc, a charge de rendre compte des sensations éprouvées par les auteurs durant leurs séances de documentation.

qui possèdent un certain nombre d'anecdotes et de faits vécus, inscrits dans le *Journal*, prêts à être retranscrits dans le roman... Introduit à l'hôpital de la sorte, le lecteur de *Sœur Philomène* s'aperçoit en somme, à travers l'expérience de l'héroïne éponyme, que les points de contact immatériels transcendent le partage fragmentaire du réel, en subsumant les parcelles autonomes. Ils génèrent des sensations corporelles (par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et même le goût) et des fixations psychiques (idées récurrentes, obsessions, monomanies) qui vont s'imprimer dans le corps ou sur l'esprit du personnage « impressionnable », à la façon de l'encre sur le papier. La prédilection du roman naturaliste pour les héros *impressionnables* paraît alors être le gage de sa réussite en tant que livre : la matière que représente le protagoniste s'impose comme une bonne pâte à papier imprimé. Car, comme l'enseigne Bernard Vouilloux, chez les Goncourt un trait de caractère se lit toujours *aussi* sur le plan de la typographie :

La thématique de l'expression des passions telle que la livre l'œuvre des Goncourt invite en effet à ne jamais perdre de vue la détermination typographique de ce que l'on appelle *caractère* : le mot désigne tout à la fois l'une des qualités parmi toutes celles qui font une individualité (caractère, instincts, tempérament, état) et leur manifestation sensible, y compris sous l'angle de l'expression artistique (les Goncourt aiment à dire d'une figure qu'elle a *du caractère*, qu'elle est *caractérisée*), moyennant quoi la marque que la forme artistique laisse dans la matière de l'œuvre se confond avec la force d'impression exercée sur le corps par la forme du caractère⁶³.

Se dessine donc une homologie entre le sort du protagoniste impressionnable et celui du livre présentant un tel protagoniste comme héros principal. « La première fonction du personnage », confirme Colette Becker, « est d'introduire une série de portraits, d'anecdotes, de saynètes, de scènes »; il est « plus une sorte de fil conducteur, de prétexte à scènes obligées et un cas pathologique qu'un individu à part entière⁶⁴ », ajoute-t-elle, parlant de Germinie Lacerteux. On peut en dire autant de sœur Philomène. Ainsi, le personnage naturaliste goncourtien a pour rôle de faire circuler

⁶³ Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt : Une esthétique du style*, Paris; Montréal, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1997, p. 48-49.

⁶⁴ Colette Becker, « Le personnage de Germinie Lacerteux ou comment "tuer le romanesque" », dans Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les Frères Goncourt : Art et écriture*, op. cit., p. 183.

non seulement les contenus descriptifs, le réel saisi sur le vif, mais encore les contenus affectifs, la charge émotive et l'idéologie véhiculées par les auteurs. Bref, il assure le lien entre scripteur et lecteur, il est le « fonctionnaire de l'énonciation réaliste⁶⁵ », comme l'a démontré Philippe Hamon à propos des *Rougon-Macquart* de Zola. Et au niveau de l'histoire dans laquelle il évolue, le héros goncourtien, en tant qu'être sensitif, imaginaire et un tant soit peu raisonné, relaye l'information, unifie l'épars et l'autonome, relie entre eux les segments isolés.

Les Goncourt, à l'égard de Philomène, parlent de la « matérialité des passions, des sentiments, des affections » et de « la brutalité d'impressions, d'actions, de paroles » (SP 64) : comme toujours en régime naturaliste, corps et esprit de l'individu se confondent ici dans la totalité unitaire de l'être. Et si l'impressionnabilité de corps et d'âme est une réalité qu'ils estiment « native chez le peuple ouvrier ou chez la domestique » (SP 64), nous avons vu combien Barnier pouvait être, lui aussi, sujet à l'imprégnation matérielle de l'évanescence sous la plume des deux frères. Il reste qu'à la lecture, la sœur paraît être beaucoup plus affectée par le décroisement que l'interne. L'endurcissement de celui-ci à son métier joue peu dans cette résistance accrue : il se trouve que les Goncourt reproduisent l'opinion la plus répandue à l'époque, qui considère la femme fébrile, friable, fragile, autrement dit plus facilement assujettie aux influences extérieures, soient-elles physiques ou psychiques. Jean-Louis Cabanès parle d'« une impressionnabilité nerveuse dont Flaubert, avec *Madame Bovary*, a fixé les représentations littéraires⁶⁶ ». En effet, on lit dans le premier roman publié par Flaubert la réflexion suivante :

Inerte et flexible à la fois, [une femme] a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents, il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient. (MB 406.)

⁶⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 66. Voir *ibid.*, p. 27-38 et 66-102.

⁶⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 333.

Similairement, les Goncourt, à propos de sœur Philomène en service à la Charité, notent : « Il ne lui venait au cerveau que des idées machinales, un reflet matériel de ses sensations physiques. » (SP 82-83.) Ce que les écrivains naturalistes décrivent par ces métaphores, c'est une précarité du *moi* (un et plein). Davantage soumise aux lois sociales et morales que son homologue masculin, ainsi que le souligne Flaubert, et davantage que lui empreinte des stimuli physiques et psychiques qu'elle encourt, comme le montrent les Goncourt, la femme de papier à l'époque se caractérise par un capital d'aliénation plus grand, et donc par des tiraillements plus accentués que ceux des hommes.

De telles considérations répondent à la conception, dominante au XIX^e siècle, de la femme envisagée comme corps et esprit malléables, parfaitement illustrée par la théorie de l'imprégnation, telle qu'on la découvre à la lecture de *Madeleine Féral*. Zola dans ce roman raconte l'histoire d'une jeune femme s'étant livrée insoucieusement à un premier amant, Jacques, avant de prendre pour époux Guillaume. L'héroïne éponyme, dont le prénom renvoie évidemment à la pécheresse du Nouveau Testament, souffre de la honte que lui occasionne la pensée, sans cesse ressuscitée à son esprit et sans cesse remuante en sa chair, de Jacques et des ébats extra-maritaux dont ils se sont rendus coupables : « L'acharnement que les souvenirs mettaient à la poursuivre et à la frapper, l'exaspérait » (MF 828), précise le narrateur, pavant la voie au suicide final d'un être « ne sachant comment lutter contre sa destinée » autrement que par la mort (MF 810). « “Je me tuerai demain, s'il le faut”, pensait-elle, et la certitude de pouvoir échapper à la honte et à la souffrance quand elle le voudrait, lui avait presque fait retrouver toute sa paix » (MF 810), écrit Zola, esquissant les vertus « curatives » de la mort volontaire pour qui ne peut s'épargner les attaques de la mémoire coupable. S'il faut en croire la narration zolienne, la prégnance inouïe qui tourmente et violente Madeleine (« poursuivie » et « frappée » par ses souvenirs) s'explique par des considérations strictement physiologiques :

Lorsque Madeleine s'était oubliée dans les bras de Jacques, sa chair vierge avait pris l'empreinte ineffaçable du jeune homme. Il y eut alors un mariage intime, indestructible. Elle se trouvait en pleine sève, à cet âge où l'organisme de la femme mûrit et se féconde au contact de l'homme; son corps puissant, son tempérament mesuré se laissa pénétrer d'autant plus profondément qu'il était riche de sang et sain d'humeurs; elle s'abandonna avec tout son calme, toute sa franchise, à cette transmission charnelle établie entre son amant et elle [...]. On eût dit que Jacques, en la serrant contre sa poitrine, la moulait à son image, lui donnait de ses muscles et de ses os, la faisait sienne pour la vie [...], des fatalités physiologiques la liaient étroitement à lui, l'emplissaient de lui. Lorsque, après une année de ce travail secret du sang et des nerfs, le chirurgien s'éloigna, il laissa la jeune femme éternellement frappée à la marque de ses baisers, possédée à ce point qu'elle n'était plus seule maîtresse de son corps; elle avait en elle un autre être [...]. C'était là un phénomène purement physique. (MF 812.)

Entré le premier en Madeleine, Jacques, dont le métier de chirurgien, à l'instar de l'interne Barnier dans *Sœur Philomène*, souligne sa capacité à percer l'armure qu'est la peau, n'en sortira plus : il a intimement entamé la chair de la jeune femme et y a laissé sa signature indélébile, à la façon de Pygmalion ciselant le corps de Galatée. Ciseau du sculpteur, scalpel du chirurgien, plume de l'écrivain... autant de phallus parés à pénétrer la matrice « vierge » que sont le bloc de marbre, la peau, le papier. Entre le scalpel qui ouvre la peau pour guérir, le ciseau qui mord au marbre pour faire naître une forme et la plume qui gratte le papier pour l'imbiber d'encre, l'ouvrage « bienfaiteur » de ces instruments virils sur la féminité grande ouverte à leur action peut certes différer; il s'agit toujours néanmoins d'une maïeutique qui insuffle de la vie à la matrice : redonner vie au malade, donner vie à l'œuvre.

Si une action mâle sur la matrice peut produire des merveilles lorsqu'elle est accomplie selon les règles de l'art, sortir des sentiers balisés comporte son lot de risques. Dans *Madeleine Férat*, la déviance est d'ordre moral, elle concerne l'amour physique accompli comme la faute originelle, hors des liens sacrés du mariage :

Elle souffrait simplement de la possession de Jacques qu'elle ne pouvait chasser de ses membres. Elle n'aimait plus cet homme, elle aurait voulu le mettre hors de sa poitrine, et toujours elle le sentait qui l'étreignait et la domptait. C'était comme un viol continu, contre lequel son esprit se révoltait, et auquel son corps se livrait, sans que ses efforts de volonté parvinssent jamais à le délivrer. (MF 860.)

« Elle se trouvait formée, rendue virile à jamais », résume Zola à propos de la virginité perdue par l'héroïne entre les bras de son amant, « et les baisers d'une foule

auraient vainement essayé de faire disparaître les premiers baisers qu'elle avait reçus. » (MF 812-813.) Façon de souligner la ductilité et même la plasticité féminines; façon également d'illustrer l'indélébilité de la marque laissée par le premier amant. À partir du moment où elle a perdu sa virginité, Madeleine est « virile », parce que conformée définitivement; elle n'a plus la malléabilité constitutive de sa féminité qui la caractérisait au départ. Perte vécue sur le mode tragique, d'autant plus que sa servante, une vieille dévote exaltée, lui répète à l'envi que le mal est fait, et irréparablement : « Le repentir est inutile, Dieu ne pardonne pas les crimes de la chair » (MF 851), clame-t-elle, rejetant la morale de pardon du Christ pour revendiquer le Dieu vengeur de l'Ancien Testament⁶⁷. Afin de pousser encore davantage le sort de son héroïne vers le tragique, Zola préconise de rendre non seulement inéluctable la possession exercée par Jacques disparu sur Madeleine mariée à Guillaume, mais omniprésente; et pour ce faire il exploite une superstition courante à l'époque et relayée par la théorie de l'imprégnation. Il donne à la progéniture des époux la physionomie et les expressions faciales de l'amant initial : « La petite Lucie ressemblait à Jacques. Guillaume, même en ayant une fille de Madeleine, ne pouvait l'avoir à son image. Fécondé par lui, le sein de la jeune femme donnait à l'enfant les traits de l'homme dont il gardait l'empreinte. » (MF 813.) On note que les instances dépossédant l'héroïne d'elle-même et de ses forces volontaires ne sont pas uniquement éprouvées physiquement, mais aussi psychiquement, à l'écoute de sa servante psalmodiant ou à la vue de sa fille. À cet effet, Zola reprend

⁶⁷ « La fanatique choisissait rarement un passage du Nouveau Testament; ces récits de rédemption, ces paraboles d'une poésie tendre et exquise ne contentaient pas les ardeurs sombres de son esprit », souligne la narration (MF 777.) Il semble que Zola, voulant que son héroïne coupable puisse ressentir le degré ultime de la honte, ait éprouvé le besoin de lui refuser la perspective de tout rachat. Il montre l'impitoyable servante disqualifiant la fable consolante de Marie-Madeleine, « ce touchant poème de la pécheresse versant des parfums sur les pieds de Jésus, qui lui pardonne ses péchés et lui dit d'aller en paix » (MF 777). Ainsi, la fois où la servante récite le passage où le Christ pardonne le péché commis par Madeleine, la vieille décatie s'écrie : « Dieu le Père n'aurait pas pardonné. » (MF 778.) Et Zola d'ajouter aussitôt : « Cette parole terrible, pleine d'un fanatisme farouche, ce blasphème qui niait toute bonté, glaça Madeleine. Il lui sembla qu'un manteau de plomb lui retombait sur les épaules [...]; le Ciel n'avait pas de pardon, elle était une sotte d'avoir rêvé la douceur de Jésus. » (MF 778.)

plus loin la théorie de l'imprégnation et l'énonce en montrant le double versant psychophysiologique de l'empreinte laissée en l'héroïne par son premier amant :

Madeleine avait, par moments, des airs de ressemblance avec Jaques. Autrefois, partageant la vie du jeune homme, vivant dans son contact, elle s'était laissée aller à avoir ses goûts, ses façons d'être. Pendant une année, elle avait reçu de lui une sorte d'éducation physique qui la formait à son image : elle répétait les mots qu'il prononçait d'ordinaire, elle reproduisait à son insu ses gestes familiers, même les intonations de sa voix. Ce penchant à l'imitation, qui donne à toute femme, au bout de quelque temps, une parenté de manières avec l'homme dans les bras duquel elle vit, la mena jusqu'à modifier certains de ses traits, jusqu'à prendre l'expression habituelle du visage de Jacques. C'était là, d'ailleurs, une conséquence des fatalités physiologiques qui la liaient à lui : tandis qu'il mûrissait sa virginité, qu'il la faisait sienne pour la vie, il dégageait de la vierge une femme, marquait cette femme à son empreinte. [...] Madeleine, vivant continuellement dans la pensée et dans la terreur de son premier amant, retrouvait malgré elle, poussée par son idée fixe, ses attitudes, ses accents, son visage de jadis. On eût dit que toute son ancienne liaison reparaissait sur sa peau. Elle se remettait à marcher, à parler, à vivre [...] comme elle avait vécu rue Soufflot, en maîtresse soumise de Jacques. (MF 858.)

L'imitation joue donc un rôle prépondérant dans les remémorations qui taraudent Madeleine et qui finiront par avoir raison d'elle : la mère, obsédée par son premier amant, l'imité bien malgré elle; la fille, née d'un utérus modelé par lui, redonne instinctivement ses mimiques, sans l'avoir jamais vu de ses yeux. Encore là, ces considérations, absolument conformes à l'imaginaire de la femme qui prévalait au XIX^e siècle, n'avaient rien d'inusité. On les rencontrait dans toutes sortes d'ouvrages savants ou d'intérêt général. Par exemple, le docteur Prosper Lucas, dont le *Traité de l'hérédité naturelle* publié en 1847-1850 fit connaître la théorie de l'imprégnation à Zola, écrivait dès 1833 :

[L]'imitation instinctive ne se montre nulle part plus active et plus électrique que dans la transmission des impressions, soit des impressions immédiates, c'est-à-dire de celles qui naissent de la vue même des actes, ou de la présence réelle des êtres et des objets, soit des impressions médiates, qui ne proviennent plus que de leur réminiscence ou de leur fictive reproduction par l'art. Il y a des siècles que les poètes ont trouvé de la contagion dans les rires et dans les pleurs. La seule vue d'une scène lascive, celle du tableau qui la répète, en réfléchit en nous les passions et les transports, et la fait, pour ainsi dire, se passer dans notre cerveau⁶⁸.

⁶⁸ Prosper Lucas, *De l'imitation contagieuse ou de la propagation sympathique des névroses et des monomanies*, op. cit., p. 11.

Même la littérature et l'art seraient susceptibles de produire sur l'individu les impressions qui le façonnent et par là l'exposent au malheur. Madeleine fera également l'expérience de telles influences, le soir où, arrêtée pour la nuit à l'auberge du *Grand-Cerf*, elle trouve dans sa chambre une série de tableaux illustrant « les malheureuses amours de Pyrame et de Thisbé » (MF 842), dont le terrible dénouement dessine d'avance le destin qui l'attend : le suicide.

En somme, ces exemples rapidement esquissés, pris chez Flaubert, les Goncourt et Zola, montrent qu'au vu de l'imaginaire de l'époque, les personnages féminins se prêtent aisément, et mieux que les masculins, à la dépossession de soi par les diverses forces de l'altérité – environnement, entourage, mœurs, hérédité, art, etc. Le problème devient particulièrement délicat en ce qui a trait à la mort volontaire promulguée par certaines littératures, comme l'observe Adeline Trombert-Grivel :

L'intérêt des femmes pour le roman devient alors quasi-légalement sujet à caution. Le roman étant considéré par ses détracteurs comme essentiellement démoralisateur pour le « sexe faible », car il favorise chez la femme, grande cliente et lectrice assidue de romans, l'effet dommageable d'entraînement et d'imitation d'un acte irrémédiable présenté comme héroïque. En effet, le suicide figure traditionnellement, comme un véritable lieu commun, au cœur du théâtre romantique, voire déjà dans la tragédie classique et dans les romans du XVIII^e siècle, où il constitue comme un acte héroïque, qui donne du relief à l'individu et le désigne à l'admiration de tous [...]⁶⁹.

Matrice molle qu'il revient à l'homme légitime d'*informer*, au double sens de modeler et de renseigner, la femme constitue le réceptacle idéal des semences viriles, tant matérielles que spirituelles, procurées par l'époux; mais, de par ce fait même, étant une matière facilement pénétrée, envahie et marquée par tout ce qui entre en contact physique ou psychique avec elle, elle représente aux yeux de l'époque un être faible, spécialement enclin à subir et à s'imprégner des influences les plus néfastes. Car, « [d]ans la littérature de la deuxième moitié du siècle, l'impressionnabilité s'identifie à un "pâtir" et prédispose ainsi les femmes à la passion comme aux

⁶⁹ Adeline Trombert-Grivel, « L'imitatrice : Suicides de femmes entre déviance, provocation et revendication », *loc. cit.*, p. 154-155.

maladies nerveuses⁷⁰ », comme le constate Jean-Louis Cabanès. Ces défaillances s'expliquent sans peine : la femme ainsi conçue n'est au fond que la somme hétéroclite des instances qui s'ajoutent à son moi sans s'harmoniser. « *Woman typically is just such a fragmented self, perceived in mirrors and through others*⁷¹ », concorde Margaret Higonnet.

N'allons pas croire, cependant, que les personnages féminins sont les seuls à subir les mouvements, remuements, tiraillements qu'impriment les romanciers naturalistes à leurs protagonistes. Loin de se borner aux femmes de papier, cette impressionnabilité – féminine dans la mesure où la femme est conçue et écrite comme poreuse, irritable et vibratile – reparaît, Cabanès en convient, « dès qu'un personnage masculin est soumis aux feux de la passion ou à l'emprise des nerfs⁷² ». On songera par exemple au *Petit Chose* d'Alphonse Daudet, roman paru en 1868, dont le très impressionnable héros éponyme est d'ailleurs passablement efféminé. On pourrait également citer, toujours chez Daudet, le court prologue de la nouvelle « La guérite », publiée en 1871 parmi les *Lettres à un absent* :

« C'est un de mes maux que les impressions que me donnent les lieux. J'en suis frappée au-delà de la raison. »

Ces quelques lignes d'une nervosité toute contemporaine, et qu'on croirait écrites d'hier, sont de Mme de Sévigné, et jamais, selon moi, elle n'a dit rien de plus senti ni de plus profond. Il y a, en effet, dans les lieux que nous habitons une influence mystérieuse qui se dégage du bois, de la pierre; une malignité des choses environnantes qui s'amuse à troubler nos âmes, à bouleverser nos idées, à impressionner nos misérables cervelles au-delà de la raison. Je ne sais plus quelle est cette petite ville d'Algérie où tous les soldats que l'on mettait de faction en un certain endroit du rempart, s'y trouvaient pris en moins d'une heure d'un insurmontable dégoût de vivre. Deux ou trois fois par semaine, on trouvait un de ces pauvres diables pendu au clou de sa guérite; et la preuve qu'il y avait là autre chose qu'une simple

⁷⁰ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 347. Cabanès ajoute : « Rappelons en outre l'importance accordée par ces écrivains aux sensations de frôlement, d'effleurement, d'attouchement, de chatouillement. Il s'agit une fois encore d'évoquer, à partir d'expériences sensorielles, l'impressionnabilité extrême de la femme. » *Ibid.*, p. 367.

⁷¹ Margaret Higonnet, « Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century », loc. cit., p. 111.

⁷² Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 384.

nostalgie de recrues, c'est qu'on ne vint à bout de cette épidémie de suicides qu'en jetant la guérite à bas⁷³.

Couplant cette anecdote fameuse, mentionnée à la fin de *Louis Lambert* par Balzac et dans le *Dictionnaire des sciences médicales*⁷⁴, avec la citation des *Lettres* de Mme de Sévigné, Daudet rend compte d'une part de la nervosité que l'époque se suppose à elle-même et d'autre part de la force de dévastation qu'elle est prête à conférer à l'influence du milieu sur les individus, même les meilleurs, qui sont relégués au rang de femmes hystériques, perdant la tête presque magiquement lorsqu'assujettis à quelque forme de suggestion autodestructrice. Le procédé fera recette et deviendra le lot de tout personnage hystérique ou névrosé; par exemple, Paul Bonnetain en 1883 dans *Charlot s'amuse*, au sujet de ce triste héros éponyme, futur suicidé au « teint blanc de fillette » marqué de « pudeurs féminines », signalera « cette impressionnabilité nerveuse qui lui faisait entendre le silencieux langage des objets » (CS 71, 75, 100).

Certes, c'est un lamentable portrait de la féminité que voilà. Il s'accorde, nous l'avons dit, avec l'opinion commune du siècle. Mais, comme le signale Cabanès, quoique « la littérature se soumet[te] à la misogynie dominante », elle offre du même geste « un chant funèbre qui fait l'apologie du sensible tout en semblant le dénoncer⁷⁵ ». En effet, le peuple éminemment impressionnable que forment l'ensemble des héroïnes du naturalisme victimes de leur sensibilité exacerbée se

⁷³ Alphonse Daudet « La guérite », d'abord paru dans *Le Soir* du 27 juin 1871, recueilli la même année dans *Lettres à un absent*, repris dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 447-448. Daudet cite Mme de Sévigné, Lettre à Mme de Grignan du 29 janvier 1674, *Lettres*, texte établi et annoté par Émile Gérard-Gailly, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 699. Sont significatives les légères modifications qu'apporte Daudet à la citation originale, dont voici la formulation exacte : « C'est un de mes maux que le souvenir que donnent les lieux; j'en suis frappée au-delà de la raison. » *Ibid.*

⁷⁴ « Nostalgie », *Dictionnaire des sciences médicales*, op. cit., t. XXXVI. L'extrait de Louis Lambert va comme suit : « Je redoutai de me retrouver dans cette atmosphère enivrante où l'extase était contagieuse. Chacun aurait éprouvé comme moi l'envie de se précipiter dans l'infini, de même que les soldats se tuaient tous dans la guérite où s'était suicidé l'un d'eux au camp de Boulogne. On sait que Napoléon fut obligé de faire brûler ce bois, dépositaire d'idées arrivées à l'état de miasmes mortels. » Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. XI, p. 691-692.

⁷⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 385.

donne à lire comme un formidable compendium des dépossédées de la littérature, et un précieux cumul de destinées saisissantes, navrantes, inoubliables, dignes du mélodrame élevé à hauteur de littérature :

De manière générale, si la femme se constitue négativement, pathologiquement, comme un être tout en sensations, elle vit "littérairement" de ce qui la tue ou de ce qui l'affole. Emma Bovary, Jeanne de Lamare, madame Gervaisais, Renée Saccard, Marthe Mouret, se transmutent en objets esthétiques, précisément parce qu'elles sont constamment "émues"⁷⁶.

En ce sens, il n'y a pas que l'étymologie et l'homophonie qui rendent l'impressionnabilité du personnage garante de bonnes impressions sur le papier et sur le lecteur, et donc garante de bons livres, il y a aussi et surtout la fascination que peut exercer la fragilité, la sensibilité extrême. Or, à bien regarder le lot des hypersensibles, hystériques, névrosés, ballotés au gré des nombreuses impulsions qu'ils subissent, bref, le lot des personnages impressionnables du naturalisme, force est de constater l'important contingent de suicidaires qui s'y trouve. Aux Emma, Jeanne et madame Gervaisais, mentionnées par Cabanès, nous pouvons ajouter Germinie Lacerteux, Thérèse Raquin, le petit Chose, Marthe Landoué de Huysmans, la Faustin d'Edmond de Goncourt, Lazare Chanteau et Claude Lantier de Zola, le narrateur du *Horla* et Olivier Bertin chez Maupassant, pour n'en nommer que quelques-uns. De fait, ces symptômes semblent concerner tout personnage suicidaire de cette littérature.

Si, en régime naturaliste, la sensibilité aiguë aux impressions constitue un phénomène récurrent, capital et presque inévitable à l'approche de la mort volontaire, c'est également parce que le concept du suicide en est un qui se féminise de plus en plus, et ce, dès la fin du XVIII^e siècle, comme l'a démontré Margaret Higonnet :

Indeed, it is startling to realize the extent to which the nineteenth century feminized suicide.
[...]

Classical instances of women's suicide are perceived as masculine: Antigone, Cleopatra, Hasdrubal's wife, and Arria, who stabbed herself to encourage her husband and said, Paete,

⁷⁶ *Ibid.*

non dolet. *Charlotte Corday, the self-appointed Girondiste martyr of the French Revolution, is one of the last in this tradition. She was immediately perceived as a man, a Cato [...].*

Beginning in the eighteenth century, this violation of social norms is treated as malady; the victims of suicidal depression are subject to "vapors," to be treated by better food, travel, or elevating literature. [...] In effect, the very notion of suicide as an intentional act dissipates in the course of its scientific reassessment [...].

To medicalize suicide is to feminize it. Since much of the scientific literature perceived woman as an abnormal man, the link between her genetic defect and suicidal illness was readily made. Furthermore, the traditional perception of women's weak character [...] helped assimilate them to the image of suicide as a phenomenon of mental breakdown⁷⁷.

Que les protagonistes suicidaires de la littérature naturaliste se voient couramment affublés de sèmes typiquement féminins relève donc presque de la tautologie, sous cet angle. Signalés par leur faiblesse, par leur propension à l'imprégnation, par leur défaut d'énergie volontaire, par leur soumission caractéristiques, ils évoluent sous de sombres et funestes auspices⁷⁸, et ne s'inscrivent pas dans la lignée des grands héros ayant par leur suicide rationnellement imposé leur volonté de fer aux circonstances les plus critiques, tels que les décrit Jean Starobinski. Celui-ci a insisté, avant Higonnet, sur l'antinomie des deux variantes du suicide qui dominent l'imaginaire occidental de la mort volontaire :

Le suicide philosophique, chef-d'œuvre de l'autonomie volontaire, appelle sur lui l'éclat du jour, le rayon de la gloire; fût-il accompli solitairement, il s'expose à tous les regards; la raison qui le gouverne requiert l'approbation universelle; nous y trouvons l'image active et mâle du fer retourné contre soi, preuve d'une liberté toujours présente au terme de la bataille perdue. L'image inverse est féminine, passive et nocturne : elle implique la défaite intérieure, la montée de l'ombre, la dépossession; l'être fait retour aux ténèbres originelles et à l'eau primitive⁷⁹.

Starobinski constate, lui aussi, que la littérature moderne privilégie, et de beaucoup, le deuxième de ces pôles, même lorsqu'il s'agit de suicidaires masculins. Progressivement, l'unitaire localisable de la force divine qui opprime l'être mortel cède le pas au vague, au diffus des forces déterminantes qui, dans l'écartèlement de leur pluralité, dominent l'individu :

⁷⁷ Margaret Higonnet, *loc. cit.*, p. 105.

⁷⁸ « *The feminization of suicide in the nineteenth century goes hand in hand with a – realistic yet disturbing – denial of women's ability to choose freely* », commente Higonnet. *Ibid.*, p. 112.

⁷⁹ Jean Starobinski, *Trois Fureurs*, *op. cit.*, p. 11-12.

Une telle théorie est radicalement disculpante : elle dissout la faute morale (considérée comme un vestige d'un discours dépassé) dans une nécessité impersonnelle. Reste-t-il quelqu'un qui puisse soit acquiescer, soit s'opposer à ces déterminismes? [...]

Dans le cas du suicide, la psychologie contemporaine alléguera l'incapacité du sujet à maîtriser ses affects; elle y verra le triomphe d'une culpabilité sado-masochiste; elle incriminera soit l'excès, soit l'insuffisance d'un mécanisme de défense contre l'angoisse. Bref, elle y verra un geste dans lequel s'appesantit le déterminisme. Et elle suspectera de duperie l'argumentation philosophique qui place dans la mort volontaire le dernier recours d'une liberté rebelle aux déterminismes intolérables imposés du dedans ou surgis du dehors⁸⁰.

Autrement dit, la prédilection du roman naturaliste pour les suicidaires en mal de volonté propre et affligés par la pluralité des stimuli qui s'impriment sur eux répond, si l'on suit la pensée de Starobinski, à la montée en puissance d'un « polythéisme des pulsions⁸¹ » qui destitue le monothéisme du moi uni.

L'ensemble des romans du naturalisme sont traversés de la remise en question des tendances unificatrices de la croyance en Dieu par celles, schismatiques, de l'incroyance et du scepticisme. Les racines de cet affrontement, tel qu'il se donne à lire dans *Sœur Philomène*, plongent jusque dans les séances de documentation réalisées par les Goncourt à l'hôpital, comme en témoigne le *Journal*, à l'entrée du 18 décembre 1860 : « Quand on voit cela, et ces pancartes où il y a au chevet des lits ces seuls mots disant : *Opérée le tant*, il vous vient l'idée de trouver la Providence abominable et d'appeler bourreau ce Dieu, qui est la cause de l'existence des chirurgiens⁸². » On prendra la pleine mesure de cette aigreur désenchantée en songeant que, d'après l'entrée du 26 décembre (une semaine plus tard), c'est l'incongruité des prières de la religieuse, devant tant de souffrance étalée, qui dégoûte les romanciers enquêteurs assez pour qu'ils s'enfuient sur le champ :

Nous retournons à l'hôpital à quatre heures pour entendre la prière; et à cette voix grêle, virginale, aiguë et tout à la fois chantante de la novice à genoux, disant à Dieu les remerciements de toutes ces souffrances et de toutes ces agonies qui se soulèvent sur leurs lits ou rampent jusqu'à l'autel, les larmes, par deux fois, nous montent aux yeux, et nous sentons que nous sommes à bout de forces dans cette étude sur le vif, et que pour le moment, c'est assez, assez!

⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁸¹ *Ibid.*, p. 18.

⁸² Edmond et Jules de Goncourt, entrée du 18 décembre 1860, *Journal*, *op. cit.*, t. II, p. 538.

Nous nous sauvons de là; et nous nous apercevons que notre système nerveux, auquel nous échappions par la contention de toutes nos facultés d'observation physique et morale, secoué et ému de tous les côtés à notre insu, a reçu le coup de tout ce que nous avons vu. Nous marchons par la rue, abîmés dans un hébètement et une fatigue [...]. Une tristesse flotte en nous, comme un air d'hôpital que nous aurions en nous. Le soir, nous avons les nerfs si malades, qu'un bruit, une fourchette qui tombe, nous donne un tressaillement par tout le corps, et une impatience presque colère⁸³.

L'absurde oraison dont ils ont été témoins donnera lieu au chapitre XXXVII de *Sœur Philomène*, où s'entremêlent la prière de la sœur et les blasphèmes de Romaine, un peu à la façon dont se déroule la fameuse scène des Comices dans *Madame Bovary*, sur un mode non pas comique cette fois, mais pathétique. Il faut également noter que, d'emblée, l'idée de Dieu est associée aux chimères du passé par les écrivains naturalistes. Un exemple parmi tant d'autres, Zola dans *Madeleine Férat* soumet l'héroïne et son époux à l'acharnement fanatique de leur vieille servante, dont les imprécations féroces participent nettement à miner l'équilibre psychique déjà précaire qui les caractérise : « Ce mélange de religion et de sorcellerie finissait par leur faire perdre le sens réel des choses » (MF 853), commente le narrateur. L'accusation est explicite, on en conviendra, surtout provenant d'un auteur qui vient d'effectuer un virage naturaliste et qui se réclame du « réel » comme valeur première de ses œuvres.

À l'heure où une pensée laïque et scientifique prend le haut du pavé, Friedrich Nietzsche préconise en 1878, dans *Humain, trop humain*, une philosophie du fragment et dénonce le nihilisme des vérités unes et pleines mises de l'avant dans les grandes synthèses ontologiques et téléologiques de son siècle et du siècle des Lumières. « En morale, l'homme ne se traite pas comme un *individuum*, mais comme un *dividuum*⁸⁴ », tranchait-il notamment, dans l'un des aphorismes de ce recueil où,

⁸³ *Ibid.*, p. 550-551.

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 84. Ouvrage capital dans l'histoire de la philosophie, *Humain, trop humain*, par une critique radicale (qui renouvelle celle de Kant) de la Vérité cartésienne et de ses prolongements idéalistes et rationalistes, la démonte et en démontre la vacuité. L'ouvrage détonne dans le paysage philosophique du XIX^e siècle et se distingue des productions précédentes de Nietzsche par l'adoption d'une réflexion présentée sous la forme fragmentaire, éparse, hardie et sceptique d'aphorismes de longueur variée mais cumulant tout au plus quelques pages, et souvent limités à quelques lignes. Maximes acérées, traits d'esprit audacieux, soliloques réflexifs,

attentif aux instincts, aux sentiments, aux rêves, aux mœurs, à tout ce qui est bassement « humain⁸⁵ », il atomise la pensée philosophique pour ne la donner que par parcelles autonomes et disloquées⁸⁶. Dans la foulée d'*Humain, trop humain*, dont le sous-titre accolé plus tard (en 1886) annonce *Un livre pour esprits libres*, Nietzsche allait prononcer la mort de Dieu⁸⁷, avec le très célèbre aphorisme 343 du *Gai Savoir*, ouvrage fait sur le même moule, composé lui aussi d'une collection de réflexions plus ou moins hétéroclites, paru en 1882 :

Ce qu'il en est de notre gaieté. – Le plus grand événement récent – à savoir que “Dieu est mort”, que la croyance au Dieu chrétien est tombée en discrédit – commence dès maintenant à étendre son ombre sur l'Europe. [...] Cette longue et féconde succession de ruptures, de destructions, de déclin, de bouleversements, qu'il faut prévoir désormais : qui donc aujourd'hui la devinerait avec assez de certitude pour figurer comme le maître, l'annonciateur de cette formidable logique de terreurs, le prophète d'un obscurcissement, d'une éclipse de

questionnements poignants, adresses intempestives, contradictions patentes, coups de sonde hasardeux, etc., s'enchaînent un à un souvent sans lien logique apparent, la cassure entre chacun étant plutôt soulignée nettement par l'espace blanc qui s'insère entre chaque aphorisme.

⁸⁵ Nietzsche prône « la réflexion sur l'humain, trop humain – ou comme dit l'expression technique : l'observation psychologique », selon lui délaissée par les philosophes. *Ibid.*, p. 65. Dans sa préface de 1886 (près de dix ans ont passé), il revendique son scepticisme comme héroïque : « Quoi? tout ne serait – qu'humain, trop humain? C'est avec ce soupir qu'on sortait, dit-on, de mes ouvrages, non sans une certaine horreur et une méfiance même à l'égard de la morale[.] On a nommé mes livres une école du soupçon, plus encore, du mépris, heureusement aussi du courage, voire de la témérité. » *Ibid.*, p. 23.

⁸⁶ « Nous vivons la période des atomes, du chaos atomique », écrivait déjà Nietzsche en 1874, dans la troisième des quatre *Considérations inactuelles*, qui sont des réflexions très suivies (et non éclatées comme le seront les aphorismes d'*Humain, trop humain* et des livres subséquents). *Idem*, *Considérations inactuelles III : Schopenhauer éducateur*, repris dans *Considérations inactuelles III et IV*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits par Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », no 206, 1990, p. 44. Voici comment Nietzsche caractérisait cette modernité qu'il voyait atomisée : « Il y a certes [dans la vie moderne] des forces, des forces inouïes, mais sauvages, originelles et absolument implacables. Comme un chaudron de sorcière, on les observe dans une attente anxieuse : à chaque instant cela peut tressaillir, lancer des éclairs, annonçant d'effroyables apparitions. » *Ibid.*, p. 43.

⁸⁷ Sur la question de la mort de Dieu, il faut savoir que, contrairement à une opinion répandue, Nietzsche est loin d'être le premier à l'avoir proclamée au XIX^e siècle : Heine, Comte, Hegel, voire même Darwin, chacun à leur façon, y sont allés de phrases ou de réflexions déicides; et ils ne sont pas les seuls. Baudelaire écrit : « Dieu est un scandale, – un scandale qui rapporte. » Charles Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 660. Nietzsche, quant à lui, déclare Dieu mort pour la première fois en 1882, dans *Le Gai savoir*, y allant de maximes assassines comme celle-ci : « et si Dieu même se révélait comme notre plus durable mensonge? » *Idem*, *Le Gai Savoir : La gaya scienza*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits par Pierre Klossowski, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. Launay, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », no 17, 1982, p. 240.

soleil comme jamais il ne s'en produisit en ce monde?... Même nous autres devineurs d'énigmes, nous autres devineurs-nés qui en quelque sorte vivons en attente sur les montagnes, placés entre aujourd'hui et demain [...] : d'où vient que même nous autres, nous envisagions la montée de cet obscurcissement sans en être vraiment affectés, et surtout sans souci ni crainte pour *nous-mêmes*? [...] En effet, nous autres philosophes, nous autres "esprits libres", à la nouvelle que le "vieux dieu est mort", nous nous sentons comme touchés par les rayons d'une nouvelle aurore [...]⁸⁸.

On voit bien, dans ce contexte épistémologique de fragmentation du réel et de détérioration des grands récits traditionnels, quel parti tirent les romanciers naturalistes des impressionnabilités féminines qu'ils prêtent à leurs suicidaires.

Les uns peuvent substituer aux figures déchues des avatars plus personnels, comme Zola le fera dans *Les Rougon-Macquart* et déjà dans *Thérèse Raquin* et *Madeleine Féral*, en fondant ses intrigues sur des théories scientistes et sa poétique sur une foi progressiste accouplée à la fascination pour l'archaïque en l'homme comme dans *La Bête humaine*; les autres peuvent préférer s'en tenir à esthétiser la dissolution en cours. Mais quelle que soit l'attitude privilégiée par les auteurs face au réel qu'ils observent et veulent reproduire, leurs personnages de suicidés se rejoignent dans le cumul des empreintes sinistres les accablant. À terme, celles-ci finissent par l'emporter sur la bonne volonté de l'individu ainsi affecté et sur les forces vitales censées le préserver contre les assauts de la mort. En opposition, donc, au suicide accompli virilement et philosophiquement par les héros de haute tradition, le geste commis par le suicidant naturaliste semble alors avoir été relayé par tout un appareil de contingences, lesquelles le dépossèdent non seulement de son sort, mais encore du libre arbitre fédérateur qu'il peut prétendre exercer en effectuant le choix radical de mourir : « *The voluntary act often appears involuntary; the quest for autonomy is replaced by breakdown of identity*⁸⁹ », constate effectivement Higonnet. Stratégie narrative à haut rendement pour tout ce qui concerne la mort volontaire d'êtres de papier qu'on veut réalistement – et artistement – conduire au suicide, le morcellement

⁸⁸ *Ibid.*, p. 237-238.

⁸⁹ Margaret Higonnet, *loc. cit.*, p. 116.

de l'identité comporte le résultat corollaire de pousser le personnage dans une aliénation relative qui, s'aggravant, peut oblitérer toute volonté et confiner à la folie.

Fortifications de la volonté

C'est dire combien l'impressionnabilité de sœur Philomène, soigneusement soulignée par les frères Goncourt comme à la fois native et redoublée par le milieu (in)hospitalier où elle évolue au quotidien, la prédispose à périr par sa propre main. Toutefois, « par la volonté, par l'application de toutes ses forces à son rôle, à sa tâche de dévouement », elle parviendra à se « dérober[er] à l'impression et au contre-coup [sic] de ce qu'elle vo[it] » (*SP* 80). Voilà comment l'héroïne s'en sort : la volonté de vaincre les difficultés, l'adoption d'un rôle aux conduites prédéterminées, l'enfoncement dans un travail philanthropique lui procurent un rempart contre les offensives de l'imagination et des sensations qui la marquent. Quoi de plus simple?

Néanmoins, l'effet salutaire que l'application de la volonté est censée procurer à l'héroïne pose problème ici. Car une forte porosité comme la sienne aux stimuli extérieurs signale un défaut de volonté et une tendance impérieuse au laisser-aller – défaillances du volontaire que, sûrement, on ne saurait renverser par le simple exercice de ce qui, précisément, manque. Si la volonté de se donner des sensations comporte le risque de miner la volonté – c'est le cas d'Emma Bovary, nous l'avons vu⁹⁰ –, une volonté sapée par la domination des sensations peut-elle se libérer de leur emprise par un simple effort de volonté? Autrement dit, la pure sollicitation du volontaire peut-elle guérir d'une carence en volonté? La volonté est-elle un muscle qu'on doive exercer régulièrement pour en préserver la vigueur et en conserver la maîtrise?

Le roman naturaliste semble pencher pour l'affirmative. Outre le cas de Philomène, on peut songer à celui de sa grande sœur Emma, l'héroïne de Flaubert;

⁹⁰ Voir notre chapitre I.

Charles Bovary, en sa qualité de médecin, ne se réjouit-il pas de voir sa femme convalescente « enfin manifester une volonté quelconque » (MB 523), après la « fièvre cérébrale » et « l'abattement » qui l'ont frappée des suites de la rupture secrète avec Rodolphe, laquelle a tenu l'héroïne alitée « [p]endant quarante-trois jours » (MB 517)? De même, dans *Madeleine Féral*, l'héroïne éponyme, qui elle aussi à la fin du roman s'enlève la vie par empoisonnement, meurt dans la foulée de turpitudes morales dont elle s'accuse et auxquelles elle s'est livrée en raison d'un amollissement de sa volition, dû à un manque d'exercice de cette faculté durant sa jeunesse au couvent : « Un pareil caractère eût été capable des volontés les plus fermes, note Zola. Malheureusement, rien ne la cultiva dans sa franchise et dans sa force. » (MF 710.) Et l'auteur de présenter ce triste gâchis d'une constitution si saine, si puissante, comme un fait propre à l'éducation des jeunes filles cloîtrées chez les sœurs : « Les paroles mielleuses de ses sous-maîtresses, qui avaient ordre d'être les servantes des élèves, les femmes de chambre de ce petit peuple d'héritières, amollirent ses volontés », écrit-il de Madeleine couventine (MF 710). Mais c'est le siècle entier qui prescrit l'activité volontaire et plus largement l'exercice de la volition comme expédients contre l'ennui, la mélancolie, les turpitudes et le spleen suicidogènes. Ainsi, le suicidologue Alexandre Brierre de Boismont en 1856 écrivait : « L'ennui de la vie peut se manifester à toutes les époques de l'existence, chez le jeune homme comme chez le vieillard. / Le seul traitement qui puisse combattre avec succès cette grave maladie est la poursuite constante d'un but d'activité⁹¹ ». Son devancier Jean-Pierre Falret relevait dès 1822 que « [l]es sens demandent à être exercés sur des objets qui les frappent, qui les attirent » et que « l'exercice d'une faculté suffit » pour combler le besoin d'activité : « Voilà pourquoi la solitude, le silence, l'obscurité amènent l'ennui, si le sommeil ne vient à notre secours, ou si l'esprit, par son activité, ne contrebalance le vague ou l'état de nullité

⁹¹ Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, op. cit., p. 206.

d'action⁹² », notait-il. À l'autre bout du siècle, le pédagogue Bernard Pérez ouvrait son traité de 1888, *L'Éducation morale dès le berceau*, par l'affirmation que « [l]a volonté se développe, comme toutes les forces mentales, par un exercice méthodique tendant à faire d'elle une habitude supérieure⁹³ ». De toute évidence, l'inactivité paraît pernicieuse à ce XIX^e siècle si industriel. D'ailleurs, en reprenant les trois fortifiants qui ont permis à sœur Philomène d'avoir raison héroïquement de sa néfaste prédisposition (l'application de sa volonté à la lutte, l'assomption d'un labeur bien défini et strictement paramétré, et la prise en charge d'une tâche à vocation altruiste), on constate que le point commun des trois tient au déploiement d'un effort continu et renouvelé – tout entier tributaire, au fond, de la volonté personnelle de l'individu.

Curieusement, l'embrigadement forcené dans une existence où tout est réglé d'avance – un style de vie qui naguère « étouffa Philomène » (SP 59) – s'impose comme antidote contre la tendance débilante à se laisser pénétrer et imprégner d'agents extérieurs, particulière à l'être impressionnable. N'est-ce pas substituer une influence, celle supposément saine des règles et codes de la vie de sœur hospitalière, à une autre, celle estimée maligne des impressions que peuvent provoquer les réalités crues de l'hôpital? Car c'est bel et bien de substitution qu'il s'agit; l'atteste le passage où les Goncourt dépeignent leur héroïne enfin parvenue à se satisfaire de sa nouvelle existence d'hospitalière :

Rien n'était vide, tout était satisfait en elle. Sa sensibilité, autrefois si prompte à l'exaltation et toute prête à se tourner en amour, ses instincts de tendresse, si cruellement blessés par l'indifférence et le mépris, avaient trouvé dans la charité leur apaisement, leur satisfaction, leur emploi, des devoirs et des voluptés remplis de délices. (SP 101-102.)

Barbara Giraud a étudié de près ce processus de commutation dans *Sœur Philomène* :
« La religion est clairement ici la conséquence d'un refoulement, d'une compensation

⁹² Jean-Pierre Falret, *De l'hypochondrie et du suicide*, op. cit., p. 106.

⁹³ Bernard Pérez, *L'Éducation morale dès le berceau : Essai de psychologie appliquée*, 2^e édition, entièrement refondue, Paris, Alcan, 1888, p. 1. « La volonté naît peu à peu des mouvements réflexes, impulsifs, instinctifs, qui, avec le progrès des facultés de perception et d'idéation, et après avoir été longtemps exécutés et variés, tombent sous le coup de l'attention, et deviennent conscients, réfléchis, en un mot, volontaires », expliquait Pérez. *Ibid.*, p. 2.

affective⁹⁴ », conclut-elle. Pour résumer l'enseignement à tirer des quelques chapitres où les Goncourt narrent la séquence initiatique de la novice apprenant son métier de sœur de la Charité, nous pourrions refondre un vieil adage : l'habit, le travail et l'habitude *font* le moine. C'est rejoindre la pensée de Nietzsche, dont l'un des aphorismes d'*Humain, trop humain* énonce : « L'hypocrite, qui joue toujours le même rôle finit par cesser d'être hypocrite [...]. Quand on veut pendant très longtemps et avec entêtement *paraître* quelque chose, il devient difficile à la fin d'*être* autre chose⁹⁵. » Ne s'agit-il pas, au fond, d'une aliénation de soi viscérale, que l'habitude viendra tant bien que mal régulariser ? Le philosophe français Félix Ravaisson avait accordé à cette question de belles pages dans son précoce essai *De l'habitude*, paru dès 1838 ; il abondait en ce sens : « L'habitude transforme en mouvements instinctifs les mouvements volontaires⁹⁶. » Les Goncourt montrent leur jeune héroïne tirant parti de cette propriété du temps qui transmue l'effort de volonté en activité usuelle, indifférente, naturelle – quête d'une routine « anesthésiante, liée à la claustration⁹⁷ » dans *Sœur Philomène*, qu'a étudiée Béatrice Laville :

[R]onde de nuit, ronde des soins, heure des repas, heure des visites, heure des prières, le temps est comblé par des tâches et des ponctuations régulières. [...] La conversion de l'inquiétude en quiétude s'est effectuée par l'accaparement quotidien, par la quotidianisation, qui est un mode de maîtrise conjoint de l'espace et du temps. Le temps de la répétition, du ressassement procède aussi de l'évitement de toute causalité, dans une répétition infinie du même, dans la suggestion d'une circularité que le texte explicite⁹⁸.

Ravaisson avait également relevé l'effet « bénéfique » que pouvait occasionner, sur la formation morale et spirituelle des gens et en particulier des jeunes personnes, la patiente mise en valeur de la volonté transformée en habitude :

⁹⁴ Barbara Giraud, *L'Héroïne goncourtienne*, op. cit., p. 62.

⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., p. 79.

⁹⁶ Félix Ravaisson, *De l'habitude*, préface de Frédéric Towarnicki, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », no 208, 1997, p. 83-84.

⁹⁷ Béatrice Laville, « Variations sur le temps dans *Sœur Philomène* », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Sœur Philomène – Autour du japonisme*, no 18 (2011), p. 50.

⁹⁸ *Ibid.*

La vertu est d'abord un effort, une fatigue; elle devient par la pratique seule un attrait et un plaisir, un désir qui s'oublie ou qui s'ignore, et peu à peu elle se rapproche de la sainteté de l'innocence. Là est tout le secret de l'éducation. Son art, c'est d'attirer au bien par l'action, et d'y fixer le penchant. Ainsi se forme une *seconde nature*⁹⁹.

Même si « la loi universelle, le caractère fondamental de l'être, est la tendance à persister dans sa manière », observe Ravaisson, « la continuité ou la répétition abaisse la sensibilité¹⁰⁰ » et donc atténuent les heurts ressentis dans l'accommodement au réel. Voilà la leçon que l'auteur de l'essai *De l'habitude* soumettait à ses contemporains. On en trouve un écho dans *Sœur Philomène*, lorsque les Goncourt racontent que leur héroïne a été longtemps « à lutter, à souffrir ainsi, cherchant à se vaincre, élevant à Dieu ses souffrances et lui demandant chaque jour la constance de l'habitude » (SP 83). De fait, la sœur part de loin. Laville a effectivement noté que l'enfance et la jeunesse de l'héroïne, narrées dans la longue analepse du chapitre II, comportent « quelques segments argumentatifs [...] d'une thèse défendue par les auteurs contre les pratiques réitérées de l'institution religieuse » et inscrivent explicitement « l'archéologie du personnage dans un rapport de causalité et de déterminations diverses » qui, observe Laville, suggèrent « plus un renoncement à la vie, un retrait de celle-ci que la naissance d'une vocation religieuse¹⁰¹ ». L'entrée dans les ordres serait-elle une forme d'autolyse? Le choix délibéré d'annihiler sa liberté de choix en s'astreignant à une existence répétitive, entièrement programmée d'avance, ne revient-il pas à une sorte de suicide? Le poète romantique Alphonse Rabbe penchait visiblement pour l'affirmative dans son *Album d'un pessimiste* :

Le vœu de virginité, celui de pauvreté, d'ignorance, d'abnégation de soi-même, tous ces tourments prolongés de la vie claustrale, qu'est-ce autre chose que la mutilation douloureuse de son être et une sorte de suicide journalier et permanent par lequel l'homme se prétend agréable à la Divinité¹⁰²?

⁹⁹ Félix Ravaisson, *op. cit.*, p. 100-101.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 32, 44.

¹⁰¹ Béatrice Laville, « Variations sur le temps dans *Sœur Philomène* », *loc. cit.*, p. 44.

¹⁰² Alphonse Rabbe, *Album d'un pessimiste*, *op. cit.*, p. 42.

Un autre poète romantique, fictif celui-là, né sous la plume de Balzac, abondait en ce sens une dizaine d'années plus tard : « La résignation, mon ange, est un suicide quotidien¹⁰³ », écrivait Lucien de Rubempré, dans sa lettre ultime d'*Illusions perdues*.

C'est, de fait, un suicide partiel : l'individu sacrifie délibérément son autonomie et sa liberté de tous les instants, et partant sa personnalité, pour endosser la règle qu'il adopte; le tout, afin de préserver sa vie biologique. Il fait le pari que sa vie spirituelle et son caractère finiront par s'acclimater, par se refondre entièrement, par oublier qui il était à force d'épouser l'attitude de qui il veut devenir. Là encore ressort la dimension fragmentaire de l'être humain, sa divisibilité. L'existence que se choisit sœur Philomène pour échapper au tourment constitue, à y regarder de près, la réciproque du suicide d'honneur, dans lequel l'individu préfère le trépas au sacrifice des spécificités et valeurs fondamentales qui forment son identité. À cet effet, Giraud a relevé que les prénoms de sœur Philomène, née Marie Gaucher, annonçaient d'emblée ce sacrifice de sa féminité au profit de la chasteté préconisée par l'Église : « Marie est la femme qui n'en est pas une, et Philomène (vierge et martyre au IV^e siècle pour avoir refusé Dioclétien, l'empereur romain) est celle dont le nom renvoie au fondement de la foi chrétienne¹⁰⁴. » Dans les deux cas, il s'agit d'une sexualité brimée, l'une présentée comme bénédiction et insigne distinction d'engendrer un Sauveur venu établir un nouveau royaume sur Terre; l'autre présente le versant inverse, celui du supplice atroce, sans nulle gratification autre que posthume. On notera d'ailleurs que chacune de ces deux figures fait l'objet d'un culte spécifiquement lié à l'époque, comme l'enseigne Patricia A. McEachern, qui souligne que le dogme de l'Immaculée conception n'a été consacré par l'Église qu'en 1854 et

¹⁰³ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. V, p. 687.

¹⁰⁴ Barbara Giraud, « *Sœur Philomène* ou comment la mort s'invite à l'hôpital », loc. cit., p. 120.

que sainte Philomène n'a été célébrée qu'à partir du XIX^e siècle (même si son martyre remonte aux débuts de la chrétienté¹⁰⁵).

Nietzsche peut bien, dans un aphorisme intitulé « *Les croyants et leur besoin de croyance* » tiré du *Gai Savoir*, dénigrer « la forme scientifico-positiviste » d'une littérature qui, selon lui, d'après l'idée approximative qu'il s'en fait, « ne met en évidence que cet aspect de la nature propre à inspirer à la fois le dégoût et la stupeur – on nomme volontiers aujourd'hui cet aspect : la *vérité vraie* », ironiste-t-il; il peut certes vilipender le « noir pessimisme », le « fatalisme » et « la violence avec laquelle les plus intelligents de [ses] contemporains vont se perdre dans [...] des doctrines de chapelles esthétiques, tel le *naturalisme* parisien¹⁰⁶ », ce dernier n'en a pas moins démontré, longtemps avant lui, les mécanismes tonifiants et fortifiants de la religion et les palliatifs que celle-ci procure aux volontés affaiblies ou asthéniques. En effet, la guérison du défaut de volonté que donnent à lire les Goncourt dans *Sœur Philomène*, à travers le destin ordinaire et poignant de l'héroïne principale, illustre à l'échelle individuelle l'histoire de l'Humanité embrassant les monothéismes, telle que la conçoit le philosophe en 1882 :

¹⁰⁵ « *The renewed popularity of the Virgin Mary simultaneously influenced and reflected social expectations of women. Between 1830 and 1876, six apparitions of the Virgin Mary were reported in France and all of them eventually won the full approbation of the Catholic Church.* » Patricia A. McEachern, « *La Vierge et la bête: Marian Iconographies and Bestial Effigies in Nineteenth-Century French Narratives* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, nos 1-2 (automne-hiver 2002-03), p. 111. Quant à Sainte Philomène, l'auteure note : « *Although Saint Philomena was martyred in the second or third century, her cult is strictly a nineteenth-century phenomenon. Sainte Philomena, a virgin of about 12 or 13 years of age at the time of her death, was entirely unknown until the discovery of her tomb in the Catacomb of Saint Priscilla in Rome in 1802. In 1837, only 35 years after her exhumation, Pope Gregory XVI elevated her to sainthood because of the many miracles attributed to her and because of the fact that she was martyred because she refused to relinquish her virginity. The accounts of her miraculous intercessions were so numerous and her popularity spread so rapidly that the pope named her the "Wonderworker of the Nineteenth Century".* » Ibid., p. 116. De façon plus générale, la grande faveur de ces deux saintes au cours du siècle témoigne de pressions idéologiques importantes, que McEachern résume comme suit : « *Women were encouraged to emulate Marian virtues and to pursue the mutually exclusive ideals of maternity and virginity, and these ideals were bolstered by hundreds of publications produced for women and girls.* » Ibid., p. 113.

¹⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, op. cit., p. 244-245.

La croyance se trouve toujours convoitée avec le plus d'urgence là même où la volonté fait défaut : car la volonté, en tant que passion du commandement, constitue le signe distinctif de la souveraineté et de la force. [...] D'où il faudrait conclure peut-être que les deux religions universelles, le bouddhisme et le christianisme, pourraient bien avoir trouvé la raison de leur naissance, de leur soudaine propagation dans une extraordinaire *asthénie de la volonté*. Et il en a été ainsi en vérité : les deux religions révélèrent le désir d'un "tu dois" exalté désespérément jusqu'au non-sens par la maladie de la volonté. Enseignant le fanatisme aux temps du relâchement de la volonté, elles offraient ainsi à d'innombrables âmes un soutien, une nouvelle possibilité de vouloir, une jouissance à vouloir. Le fanatisme est en effet l'unique "force de volonté" à laquelle puissent être amenés aussi les faibles et les incertains; en tant qu'il hypnotise en quelque sorte la totalité du système intellectuel qui repose sur la perception du monde sensible, il provoque l'hypertrophie d'un point de vue conceptuel et affectif particulier qui prédomine désormais —; le chrétien le nommera sa *foi*¹⁰⁷.

Nietzsche appose le point final à cet aphorisme très dans l'air du temps, en imaginant une posture opposée à cet exercice véhément et « hypnotique » d'une foi toute faite de soumission à des décrets impérieux et à des prescriptions étanches qu'à la lecture de *Sœur Philomène* nous avons associé à l'héroïne éponyme :

Dès qu'un homme en vient à la conviction foncière qu'il lui *faut* subir un commandement, il devient "croyant". En revanche, une joie et une force de la détermination de soi seraient concevables, une *liberté* du vouloir, à la faveur desquels un esprit congédierait toute croyance, tout désir de certitude, exercé qu'il serait à se tenir en équilibre sur des possibilités légères comme sur des cordes, et même à danser de surcroît au bord des abîmes. Pareil esprit serait le *libre esprit par excellence*¹⁰⁸.

Or, cette dernière attitude correspond de très près à celle que les Goncourt dans *Sœur Philomène* prêtent à leur personnage d'interne, Barnier. Nous y reviendrons, retenons pour l'heure que l'ensemble de ces enjeux épistémologiques (scientifiques, médicaux, philosophiques, pédagogiques) résonnent fort dans le contexte du déclin des institutions religieuses, dont l'effritement donne lieu à un fractionnement de plus en plus poussé des diverses sphères traditionnellement pleines et unificatrices dont elles assuraient l'unité. Le roman naturaliste ainsi que les prospections philosophiques les plus poussées de l'époque tendent à interroger cette transformation¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 245-246.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 246.

¹⁰⁹ Pour apprécier à juste titre les affinités de la pensée de Nietzsche avec la poétique du roman naturaliste français, cette dernière étant déjà bien en place lorsque paraît l'ouvrage *Humain, trop humain* en 1878, on remarquera que le philosophe allemand emploie, pour décrire sa pratique de

Mais revenons à Philomène. La voyant réprimer sa nature de femme, on peut certes se demander, à la suite de Danielle Thaler, si des effets secondaires corporels néfastes n'accompagnent pas des résolutions spirituelles aussi fermes :

Face à cette oppression, comment réagit la nature de l'héroïne? La contrainte débouche toujours sur de la maladie. Se contraindre engendre douleur, crise, fièvre, détraquement. Et comme le refoulé doit bien resurgir quelque part, l'explosion sera encore et toujours de la maladie. Le corps oppressé, fermé, est un corps malade. À croire que les Goncourt s'acharnent sur leurs héroïnes¹¹⁰.

Les Goncourt disent bien que le triomphe de leur héroïne sur ses dispositions nerveuses reste précaire au début, que son ancienne personne continue de troubler ses résolutions, que la nature ne se dompte pas si facilement : « De temps en temps, elle était encore surprise à l'improviste par l'instinct de sentiments et la secousse d'impressions desquels elle se croyait délivrée » (SP 89). Ils précisent de plus que cette réussite ne procède pas d'un endurcissement stoïque au mal :

Dès lors, elle eut une fermeté sereine, mais que l'habitude n'endurcit point. Sa douceur égale et inaltérable ne devint point banale : elle demeura tendre. Les malades recherchaient ses soins parce qu'elle s'approchait d'eux avec un air de compassion et d'intérêt répandu sur tout son visage. Ils l'aimaient pour son regard qui leur parlait, pour sa voix qui les touchait si délicatement. Ils l'aimaient parce qu'un peu d'émotion semblait encore trembler dans son dévouement. (SP 87.)

Par là, les auteurs trahissent le souci de distinguer la forte démonstration de volonté dont s'honore leur héroïne, de la ferme et austère philosophie du stoïcisme. Celle-ci, plus radicale, prêche non la rupture et l'accommodement de soi au réel, mais la continuité, la résistance entêtée, l'inflexibilité face aux événements : « le bien consiste dans la manière de vivre et non dans le vivre; le souverain bien procède de l'harmonie de la raison et de la volonté avec elle-même[;] [d]onc la sagesse consiste à

philosophe, très exactement le même répertoire d'images que les tenants du naturalisme en littérature : « MALGRE TOUT. – Quoi qu'il en soit du compte et du décompte : dans l'état présent de la philosophie [...], le réveil de l'observation psychologique devient nécessaire. L'aspect cruel de la table de dissection psychologique, de ses couteaux et de ses pinces, ne peut être épargné à l'humanité. Car c'est là le domaine de cette science qui cherche l'origine et l'histoire des sentiments dits moraux et qui dans sa marche doit poser et résoudre les problèmes compliqués de la sociologie. L'ancienne philosophie ne connaît pas ces derniers [...]. » *Idem, Humain, trop humain, op. cit.*, p. 67-68.

¹¹⁰ Danielle Thaler, « Deux frères en quête de peuple », *loc. cit.*, p. 107.

avoir toujours le même vouloir¹¹¹ », résume Larousse. C'est grâce aux vertus cardinales du christianisme, et non par celles de cette pensée païenne – apologétique entre toutes du suicide¹¹² –, que Philomène, sœur de la Charité exemplaire, gagne son salut et, plus tard, on le devine bien, les clés du Paradis. Ainsi, la coupure avec le christianisme en déclin n'est-elle pas totale, loin s'en faut. Dans *Sœur Philomène*, les Goncourt se livrent à une leçon du vivre ensemble en tous points calquée sur la morale charitable de la chrétienté. Nulle surprise, sous cet angle, que le genre d'ouvrage qu'il convient d'accomplir afin de s'affranchir des impressions poussant au mal de vivre soit pure philanthropie. Pour les gens en service à l'hôpital, la guérison de soi passe par le dévouement aux soins d'autrui.

Ainsi protégée des risques qu'encourt à l'hôpital sa santé mentale et physique, l'héroïne éponyme de *Sœur Philomène* trouve une certaine sérénité : « La paix, une paix infinie était avec elle », écrivent les Goncourt (*SP* 101). Ils résument aussitôt en trois termes les moyens par lesquels la sœur de la Charité repousse les assauts des divers agents immatériels et matériels qui menacent de la contaminer et de la pousser vers la mort, volontaire dans le cas des premiers (via l'intermédiaire de l'aliénation mentale), involontaire pour ce qui concerne les seconds (via la maladie physique) :

¹¹¹ Pierre Larousse, « Stoïcisme », dans *op. cit.*, t. XIV, p. 1114.

¹¹² Une maxime célèbre de Baudelaire synthétise l'idée reçue qu'on se fait d'une telle philosophie : « Le stoïcisme, religion qui n'a qu'un sacrement, – le suicide ! » Charles Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 664. Georges Minois rappelle que « [l']Antiquité païenne est loin d'être unanimement favorable à l'homicide de soi-même », mais que les stoïciens prônent un suicide réfléchi : « lorsque la raison nous montre qu'il est la solution la plus digne pour nous conformer à l'ordre des choses, ou lorsque nous ne pouvons plus suivre la ligne de conduite que nous nous sommes tracée ». Georges Minois, *Histoire du suicide : La société occidentale face à la mort volontaire, op. cit.*, p. 57, 59. La position stoïque face au suicide s'inscrit, note Minois, dans le cadre plus large de la pensée antique, dont « la pluralité d'opinions » est à opposer « au monolithisme de principe du christianisme », de même que l'individualisme antique s'oppose au communautarisme chrétien : « Dans le monde grec, chaque grande école philosophique a sa position particulière, et tout l'éventail est représenté, depuis l'opposition catégorique des pythagoriciens jusqu'à l'approbation bienveillante des épicuriens et stoïciens. / [...] Les cyrénaïques, les cyniques, les épicuriens et les stoïciens reconnaissent tous la valeur suprême de l'individu, dont la liberté réside dans le pouvoir de décider lui-même de sa vie et de sa mort. À leurs yeux, la vie ne mérite d'être conservée que si elle est un bien, c'est-à-dire apporte plus de satisfactions que de maux. Dans le cas contraire, c'est de la folie que de la conserver. » *Ibid.*, p. 57-58.

« Le sacrifice, le travail, une vie si remplie d'œuvres, avaient réglé et affermi ses sentiments religieux. » (*SP* 101.) Le « sacrifice », nous l'avons vu, correspond à une division de soi qui préserve une part en condamnant l'autre; il joue de la clause et du rejet, de la mise à l'écart de parties de soi, un peu comme le fait la population saine devant les malades, les enclosant à l'hôpital. Le « travail », intimement dépendant de la volonté de l'individu, a pour vertu, nous l'avons aussi dit, de renverser la soumission aux sensations, de raffermir l'être contre les impressions prégnantes, et dans cette mesure il se trouve également à ériger des remparts. Et quant à la « vie si remplie d'œuvres », cela désigne l'existence minutieusement préprogrammée des sœurs de la Charité (et de tout ordre religieux clos) et donc suppose une certaine aliénation du moi personnel au profit de la communauté, c'est-à-dire, là encore, un fractionnement et une mise en quarantaine. Toujours, la défense consiste à dresser des remparts, des barrières, des fortifications, afin de tenir la menace à distance.

Contaminations

Avec les personnages de la sœur et de l'interne, les Goncourt ne représentent pas seulement deux métiers au sein de l'hôpital et deux approches pour soigner et soulager les malades, mais aussi deux attitudes devant le mal : l'une « féminine », l'autre « masculine ». L'une est faite de réconforts, d'endurance, d'encouragements, de joies, de ravissements, de doux abandons, d'accommodements; elle est « plus humble et plus modeste, bornée à l'allègement et au soulagement des souffrances humaines » (*SP* 86). L'autre est certes emportée, mais rationnelle, positive, toute à l'ambition d'élucider et de guérir, c'est-à-dire d'éradiquer le mal; la misogynie de l'époque associe à la virilité ces forces, que les Goncourt prêtent à l'interne :

Barnier était un de ces passionnés à côté desquels les observateurs superficiels passent sans les avoir vus, et qui ne se trahissent au dehors que par le feu du regard, la vie de la bouche. Il était un de ces tempéraments nerveux-bilieux où l'intelligence se combine avec l'action, où s'engendre la volonté, où dans l'accord des conceptions et de l'exécution le caractère se constitue. [...] Il avait ce courage moral, cette conscience surexcitée de ses idées propres qui

met en révolte ouverte contre les idées reçues, répandues, imposées par les milieux où l'on vit, par la première éducation, par tout ce qui met à la pensée la livrée d'un uniforme; et tel était le zèle de son intolérance pour tout ce qui lui semblait mensonge, hypocrisie, qu'il s'emportait contre le sentimentalisme scientifique de Malivoire, et qu'il se mettait sérieusement en colère contre sa manie, empruntée à la jeune école de médecine, de cacher l'effrayant des maladies sous les euphémismes mélodieux. (SP 153)

Les auteurs font côtoyer la foi chrétienne de sœur Philomène et le stoïcisme incroyant de Barnier, « esprit libre » de ceux dont parlera Nietzsche vingt ans plus tard. Notons au passage que le caractère de l'interne, « un esprit précis, concret, syllogistique » (SP 154), et sa « personnalité expansive, forte, impérieuse » qui est « fait[e] pour aller jusqu'au bout d'une idée » (SP 153), dessinent avec passablement de netteté dès 1861 les contours idéologiques du naturalisme dont se réclameront bientôt les Goncourt dans leurs préfaces-manifestes, et avec eux le reste du courant. De ce point de vue, les boniments mensongers de l'interne Malivoire prennent valeur de moyen terme entre la science plus exacte, quoique plus cruelle, de Barnier, et l'à-peu-près des « idées reçues, répandues, imposées par les milieux où l'on vit », derrière lesquelles s'esquisse la silhouette de la sœur hospitalière, façonnée par les principes, lois et rites de sa communauté. Si ces positions idéologiques rivales se lisent aisément sur le plan de l'histoire des idées comme sur celui de l'histoire littéraire, il faut se garder de les envisager comme successives, car les Goncourt dans *Sœur Philomène* montrent au contraire leur coexistence synchronique à l'hôpital; le très court chapitre XVII, qui vaut d'être cité entier, rend compte du caractère convivial – pour l'heure – de cette cohabitation :

Parfois l'interne était en veine de taquinerie. Ces jours-là il s'amusait à tourmenter la sœur Philomène sur la religion. Il argumentait, il contestait, il philosophait, il discutait avec une malice entêtée, mais légère comme celle avec laquelle un homme bien élevé raille les goûts d'une jeune fille qu'il honore ou les convictions d'une femme qu'il respecte. Il pressait la sœur, il la harcelait en se jouant pour la faire parler et répondre. Il aurait bien voulu l'impatisser. Mais la sœur de loin le voyait venir, et devinait ce qu'il voulait d'elle au sourire que ses yeux ne savaient pas cacher. Elle le laissait dire, le regardait, et se mettait à rire. L'interne, de son air le plus sérieux, reprenait ses arguments, cherchant ceux qui pouvaient embarrasser le plus la sœur, essayant par exemple de lui prouver au moyen des raisons de la science l'impossibilité physique de tel miracle. La sœur, sans se laisser troubler, lui ripostait en sortant de la question par une plaisanterie, par une saillie, d'esprit naturel et de gros bon

sens, par un de ces mots simples et trouvés que la foi donne aux ignorants et aux simples. Poussé à bout, Barnier lui dit un jour :

- Enfin, ma mère, s'il n'y avait pas de paradis, convenez que vous seriez bien attrapée?
- Oui, répondit sœur Philomène en riant, mais s'il y en a un, vous seriez bien plus attrapé que moi! (SP 106-107.)

L'enjeu en est donc aussi un de langage, autant que de philosophie : si la sœur de la Charité se signale par la simplicité, le « naturel » et le « gros bon sens » de ses saillies d'esprit, l'interne affiche, quant à lui, une maîtrise du langage qui n'a rien d'approximatif, tant sur le plan de l'argumentation logique que sur celui du vocabulaire et du jargon scientifiques, si bien qu'il s'excuse auprès de sa collègue : « ah! pardon, une expression de salle de garde » (SP 108). Or, l'éloquence d'une langue franche, sentie, maniée avec aisance, opère toujours quelque séduction, en particulier dans l'univers des Goncourt, ces « [a]rchivistes du discours¹¹³ », selon Pierre-Jean Dufief. Et, petit à petit, dans cette camaraderie tout ce qu'il y a de plus fraternelle et candide (SP 104-105), Philomène en viendra à développer, à son insu, un béguin pour Barnier.

Bien plus tard en effet, la sœur songera rétrospectivement au « plaisir qu'elle prenait à ces petites causeries », s'avouera « la secrète joie, la joie intime et profonde qu'elle éprouvait à être louée par l'interne, l'excitation, l'émulation, la ferveur que ses louanges avaient données à sa charité, à son dévouement » et se trouvera « effrayée de l'empreinte qu'elles avaient laissée sur elle » (SP 158). Aussi songe-t-on alors – entre autres en raison de l'emploi que font ici encore les Goncourt du mot *empreinte* – à ce défi qu'elle avait jeté à Barnier, jadis, au lendemain de ses effarements de novice impressionnable : « Vous aviez peur pour moi, je sais

¹¹³ Pierre-Jean Dufief, « Les Goncourt et le goût de la conversation », dans Jean-Louis Cabanès et al. (dir.), *Les Goncourt dans leur siècle*, op. cit., p. 233. Dufief a étudié l'intérêt marqué des Goncourt pour la parole vive, pour la conversation, pour les mots d'esprits, une tradition oratoire à son apogée au XVIII^e siècle, en déperdition en ce XIX^e siècle qui les fait tant déchanter : « Si le naturalisme traque partout le document brut, la chose vue, l'information tangible, solide, les Goncourt ont d'abord voulu saisir, retrouver et conserver des paroles, ces documents par essence volatiles, effacés aussitôt qu'émis. Pour eux ce qui importe, ce n'est pas la trace durable mais le signe fragile qui permet de restituer l'instant et de faire revivre l'humanité ondoyante dans sa vérité momentanée. » *Ibid.*

bien... Mais maintenant, je suis brave », confiait-elle à l'interne, « j'ai tant prié que la force m'est venue... Mettez-moi à l'épreuve, vous verrez... » (SP 89.) C'est bien ce qu'il a fait, comme nous allons le voir.

Un beau jour Barnier trouve alitée dans la salle Sainte-Thérèse, dont il a charge, une ancienne amie qu'il avait perdue de vue. C'est Romaine, sa première maîtresse, son premier amour. Ils prennent des nouvelles l'un de l'autre, et Barnier apprend que la pauvre femme, qui mène une mauvaise vie depuis leur rupture, a été menée droit à l'hôpital par les violences répétées des hommes qu'elle a fréquentés. Bientôt, Barnier retrouve au fond de lui ses sentiments d'antan pour elle... Il remonte à sa chambre « remuer le passé de cet amour qui n'était pas mort » (SP 127), tournure heureuse et salace des Goncourt à laquelle nous reviendrons sous peu. Or, Romaine périra des suites de l'opération qui, pratiquée par les mains habiles de Barnier, devait la guérir. Et l'interne de remâcher la triste chose, d'aiguiser son sentiment de culpabilité, d'éprouver l'appel du néant, de projeter ses états d'âme sur les objets l'entourant :

Et il s'enfonçait dans cette mort, elle l'entourait, elle l'attirait, elle parlait à sa pensée, comme le vide parle au regard. Tout en lui et autour de lui semblait porter le deuil de cette femme. Il se sentait lentement embrassé par toutes sortes d'idées noires, funèbres, désolées, sous lesquelles il étouffait, sans avoir la force de les repousser. Et contre ce souvenir qu'il appelait sans cesse et qui ne le quittait plus, il se trouva si faible qu'il se mit à boire pour mettre l'ivresse entre la mort et lui. (SP 148.)

Or, nous savons quel piètre rempart contre la mort est cet insidieux poison de l'alcool. Qui plus est, la perspective de mourir laisse l'interne entrevoir une éventuelle réunion avec l'être aimé, suivant le mythe du Paradis chrétien où tous se retrouveront à terme, dans l'au-delà, lors de la parousie : « Tout était fini, elle était morte... [...] Il aurait voulu croire à quelque chose au-delà de la mort, à un rendez-vous derrière la tombe, dans une autre vie... » (SP 148.) Barnier, si endurci fût-il, se serait-il laissé influencer par les paraboles naïves, par les « motifs d'espérance » (SP 110) que Philomène émettait durant leurs conversations? Son tempérament

nerveux-bilieus laisse présager quelque impressionnabilité, en tout cas, s'il faut se fier aux aliénistes de l'époque; Prosper Lucas associe effectivement, dans son traité *De l'imitation contagieuse* paru en 1833, l'impressionnabilité à la prédominance tempéramentale « du système nerveux, celui qui donne à l'organisation cette susceptibilité impressionnable et malade pour qui toute sensation est un frémissement et presque une convulsion de plaisir ou de peine¹¹⁴ ». La sœur aurait-elle *impressionné* Barnier? aurait-elle eu un tant soit peu raison du rationalisme terre-à-terre et entêté de son vis-à-vis, pourtant réputé avoir un esprit « tiré de lui-même, de lui seul, n'empruntant rien aux autres, ne subissa[nt] rien d'eux » (SP 153)? Ne nous avançons pas trop dans cette voie que semble démentir le texte goncourtien. Retenons, pour le moment, que, dans ces conditions d'existence (chagrin irréparable, culpabilisation, idées noires, quête de solutions impossibles, consommation féroce d'alcool), le trépas devient vite un moyen de fuite, une avenue tangible pour celui qui se sent dans un cul-de-sac, emprisonné dans une vie marquée en creux par l'être aimé absent¹¹⁵. Celle-ci lui étant devenue à charge, Barnier fait le choix stoïque de l'abandonner sans plus de façons. Il se tue.

Mais revenons à la chirurgie. Elle s'était pourtant bien déroulée, exempte de complications. Comment expliquer la mort de Romaine? Le médecin en chef résume le cas, pour le bénéfice de ses internes :

– Messieurs, je veux vous parler de la malade du 29. L'opération, confiée par moi à l'un de vous, a été parfaitement faite... Je n'aurais pas mieux fait que M. Barnier. [...] Il faut bien le reconnaître, messieurs, quoi qu'il nous en coûte, poursuit le chirurgien avec tristesse, notre science, notre expérience rencontrent parfois des mystères qui se jouent d'elles et les humilient, des mystères dont nous ne savons rien, malgré nos études, où nous ne voyons rien, malgré nos efforts, et dont nous ne pouvons rien dire que ce mot : un accident! parce que nous n'avons que ce mot pour signifier l'inconnu... (SP 131-132.)

¹¹⁴ Prosper Lucas, *De l'imitation contagieuse*, op. cit., p. 56.

¹¹⁵ « Barnier resta sans bouger. Il continuait à regarder au même endroit avec des yeux qui n'avaient pas l'air de voir. Le lit vide était à jour. [...] Au-dessus de la toile brune et rude d'un sommier, au-dessus du bleu cru d'un matelas aplati en galette, il y avait un matelas de dessus passé et tout usé de lessive, presque blanchi : le soleil qui le fouettait de côté y montrait le creux d'un corps. » (SP 141.)

« Ainsi, les créations de l'imagination mélodramatique si présentes dans *Sœur Philomène*, les jeux du hasard, les péripéties, trouvent-ils dans le discours savant leur paradoxale justification¹¹⁶ », observe Pierre-Jean Dufief. En somme, cette science qui a tout à découvrir, la science positive, se révèle éminemment faillible dans l'épisode de la mort de Romaine. Barnier en est ébranlé. C'est une humiliation complète pour lui, de voir triompher cet inconnu innommable et inexplicable – réalité qui dépasse donc à la fois la science des mots et la science médicale, toutes deux étant personnifiées par l'interne dans le roman. Par son suicide, l'interne se trouve d'une certaine façon à compenser le manque de maîtrise des médecins sur le corps de Romaine en démontrant sur son propre corps un contrôle ultime, d'après l'analyse de Barbara Giraud : « le suicide de Barnier est un fantasme de maîtrise¹¹⁷ », observe-t-elle. Il compense également la dissolution de sa souveraineté sur le langage, qu'il a abdiquée en troquant sa plume pour la bouteille¹¹⁸ : par un subterfuge connu seulement de lui et de son ami Malivoire, il démontre son pouvoir sur les mots en faisant appeler son suicide « accident » par le reste du monde. De plus, suivant l'analyse de Béatrice Laville, Barnier exerce en se tuant une mainmise sur le temps qui, par le retour intempestif du passé (incarné par Romaine), le fait dérailler¹¹⁹.

¹¹⁶ Pierre-Jean Dufief, « Les Goncourt et l'imagination mélodramatique dans *Sœur Philomène* », *loc. cit.*, p. 41.

¹¹⁷ Barbara Giraud, « *Sœur Philomène* ou comment la mort s'invite à l'hôpital », *loc. cit.*, p. 115.

¹¹⁸ L'oubli qu'il a cherché dans les brumes de l'absinthe lui a moins enlevé de douleur que d'éloquence et de rigueur : « Sa mémoire lui échappait et se dérobait : il lui fallait pour la retenir, pour la retrouver, pour lui faire garder quelques jours quelque chose, une tension de volonté et de persistants efforts. Dans les discussions avec ses camarades, il se sentit étonné, humilié, alarmé, [...] de son désordre, de son peu de logique, de son argumentation pâteuse, égarée, qui ne marchait plus droit ni en avant. [...] Ses idées diffuses, éparpillées, ne faisaient plus de faisceau; le fil du raisonnement se cassait dans sa tête. Il trouvait encore un trait spirituel; mais la chaîne du sens n'associait plus ce qu'il disait à ce qu'il venait de dire. Il hésitait, il s'arrêtait au milieu d'une causerie, d'un récit, comme un pianiste trouvant sur un clavier une touche qui manque. » (SP 154.)

¹¹⁹ Laville s'aperçoit que l'interne et la sœur partagent un certain vécu : « Barnier, de même que Philomène, a tenté de faire simplement de la suite des jours une forme de continuum de paix, et une tentative de restauration de lui-même après les affres d'une passion orageuse. » Béatrice Laville, « Variations sur le temps dans *Sœur Philomène* », *loc. cit.*, p. 51-52. Partant de cette observation, elle demande : « Est-ce un hasard si la dernière interrogation de ce personnage porte sur le temps? Lui qui est pris par l'emballement de son passé, désire maîtriser le temps de sa mort, et après avoir subi les effets récurrents de la passion et de la culpabilité, se restituer comme sujet de l'expérience : "Quelle

Enfin, attenter à ses jours est aussi, d'une certaine manière, un pied-de-nez à Dieu ainsi qu'à l'Église qui condamnent de tels gestes.

Cependant, la mort de Barnier reste pour le moins problématique et demeure ouverte à d'autres interprétations. Tout suicide comporte au moins deux versants, nous l'avons montré à partir de l'analyse de *Thérèse Raquin*¹²⁰. Celui du geste volontaire, accompli délibérément par l'individu en toute connaissance de cause, dont nous venons d'esquisser les grandes lignes de force pour ce qui concerne Barnier; et celui du geste involontaire, réalisé par une psyché malade, dont il nous reste à examiner le déploiement dans *Sœur Philomène*.

Le soir même, la mort de Romaine pousse « Barnier qui n'y touchait jamais » à empoigner la bouteille de « gloria » (mélange de café et d'eau-de-vie) et à en remplir sa tasse (SP 141), prélude à une nuitée bien arrosée pour diluer le remords d'avoir failli à la tâche. Mais c'est un autre événement, survenu dans la foulée, qui semble déclencher chez lui le processus autolytique, car l'ébriété l'égaie d'abord, on le voit « rire en [...] regardant par-dessus sa tasse qu'il vid[e] à petites gorgées » (SP 144). Grisé d'alcool, encouragé par l'ivrognerie des autres internes, Barnier sort de la salle de garde, traverse la cour, monte l'escalier, court rejoindre la sœur Philomène qui en est à faire sa ronde :

Il la saisit par les deux bras, approcha d'elle ses lèvres; mais la sœur dénoua d'un effort suprême ses poignets de l'étreinte qui voulait la lier, et Barnier fut frappé au visage. Une seconde, il eût envie de rendre le coup, puis il eut peur de lui... Il traversa la salle, descendit l'escalier, tomba assis au bas du perron, sur le mur qui entoure le préau des malades; et là, prenant une poignée de la neige dans laquelle il était assis, il la passa sur sa figure.

Il était dégrisé quand il entra dans la salle.

« Eh bien? lui dit Pluvinel.

– Eh bien, le premier qui ne parlera pas ici de la sœur Philomène comme s'il parlait de sa mère morte... je lui mettrai ma main sur la figure. » (SP 146.)

heure est-il? – Onze heures. – Ça retarde toujours... J'en ai encore pour... j'irai jusqu'à demain...», et le roman de s'achever sur l'évocation du flux inexorable du temps. » *Ibid.*, p. 52. Laville cite Edmond et Jules de Goncourt (SP 168).

¹²⁰ Voir notre chapitre III.

Barnier a tenté de substituer sœur Philomène à Romaine disparue. Mais protégée par tous les dispositifs matériels et immatériels que nous avons mis en évidence, la chaste religieuse le repousse. Pitoyable tentative, il se rétracte aussitôt, ne persévère nullement :

S'il avait tenté cette violence, ç'avait été sous le coup de la folie et du désespoir, sous l'excitation furieuse de l'eau-de-vie, comme un homme qui se précipite à quelque chose de hasardeux, sans espoir, presque sans désir de succès, et pour sortir à tout prix d'une obsession poignante. (SP 147.)

Ce qui l'obsède véritablement n'est pas le corps de sœur Philomène, mais bien celui de Romaine. Cependant, la culpabilité qu'il éprouve d'avoir raté l'opération ne devient morbide qu'après sa honteuse tentative sur la religieuse. La saine et puissante constitution de l'interne ne s'entache en effet des humeurs sombres, caractéristiques des suicidaires, qu'à la suite de l'incident : « Le lendemain, Barnier s'éveilla avec le dégoût de lui-même. » (SP 147.) Tout se passe comme si l'héroïne lui avait communiqué, par ce bref contact physique, le mal de vivre dont elle a su avoir raison. Car c'est bien sœur Philomène qu'on attendait au banc des accusés de suicide, dans le roman qui porte son nom.

Nous l'avons vu, l'héroïne éponyme de *Sœur Philomène* réunit bon nombre des traits de caractère typiques des suicidaires de la littérature du second XIX^e siècle, dont l'icône premier, déjà au début des années 1860, est Emma Bovary. Personnage nerveux, sensible et impressionnable, d'humeur inégale et boudeur (SP 52), à la santé fragile¹²¹ (SP 51), prompt aussi bien à l'abandon (SP 51) et à l'impatience (SP 52, 65) qu'au besoin de retrouver par le souvenir une enfance heureuse (SP 53) afin d'« échapper à une réalité quotidienne dégradante, à l'oppression du milieu¹²² », comme l'écrit Danielle Thaler; personnage à qui il passe « dans la tête et dans l'âme

¹²¹ Tout le contraire de l'héroïne flaubertienne sur ce point; l'aspect bien portant voire énergique d'Emma est un trait de caractère que les romanciers ultérieurs ne reprendront pas dans leurs rééditions du type inventé par Flaubert, conférant plutôt à leurs figures bovaryques un air d'anémie souffreteuse.

¹²² Danielle Thaler, « À la recherche du paradis perdu », *loc. cit.*, p. 98.

des idées vagues de mort » (SP 51), et ainsi de suite, Philomène éprouve un malaise « continu » (SP 64). Giraud résume la donne :

Marie souffre dès son adolescence de troubles ophtalmiques – le premier symptôme d'un « désordre » qui touche le premier de tous les sens [...] – de migraines, de désordres nerveux et d'une « dépravation » de l'appétit marqué par un goût dénaturé et excessif pour la moutarde. Elle est l'exemple type, pour les Goncourt, de la femme mal réglée ou déréglée, source de chlorose ou d'hystérie. [...]

La représentation de la femme fragile chez les Goncourt passe par cette consommation, cette langueur ou « pulsion suicidaire » qui aboutit à une anorexie (anorexie fatale pour leur personnage Chérie en 1884). On peut donc y voir ici un goût prononcé tant de la part des auteurs que de la religieuse, pour le morbide où l'idée de « maladie », de dépérissement graduel annonce une mort proche [...]¹²³.

La double inadéquation du corps à l'esprit et de l'être à son milieu est posée avec netteté dans le long passage rétrospectif du chapitre II et réitérée durant toute la première moitié du roman. On voit l'héroïne dépérissant, aux prises avec une existence impossible. L'œuvre en cela est fidèle aux « fortes études de détraquements¹²⁴ » qui sont la signature du style goncourtien, selon le mot Paul Bourget. Mais contrairement aux « monographies de névroses¹²⁵ » auxquelles songeait Bourget à l'automne 1885 dans son essai de « psychologie contemporaine » consacré aux Goncourt, l'héroïne parvient en cours de route à ralentir et même à interrompre sa dégradation progressive – et de son propre chef par surcroît. Or, la claustration complète est impossible : le dehors exerce sa fascination tentatrice, comme au chapitre XIX où Barnier raconte ses escapades dans le bois de Meudon, parle de Neuilly, de Chatou, et la sœur de conclure qu'elle ne « verr[a] jamais tout ça » (SP 109). Par surcroît, le dedans impose lui-même des désirs insatisfaits ainsi qu'une volonté de puissance tout aussi inconciliables avec la routine qu'impérieux parce que physiologiques. Et de la voir développer un amour pour un homme, chose absolument proscrite par la règle à laquelle elle s'astreint, pouvait nous laisser croire

¹²³ Barbara Giraud, *L'Héroïne goncourtienne*, op. cit., p. 61. Giraud renvoie à Edmond et Jules de Goncourt (SP 52).

¹²⁴ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : MM. Edmond et Jules de Goncourt », loc. cit., p. 478.

¹²⁵ *Ibid.*

qu'elle ne survivrait pas à l'embrassade de Barnier, tentation suprême à laquelle elle répond par « un effort suprême », nous l'avons vu. C'est peut-être que le « virus » du suicide lui avait été inoculé plus jeune, alors qu'elle était dans les meilleures conditions possibles pour y survivre : plongée dans la continuité et la répétition bien encadrées d'une existence régie par les lois de l'ordre religieux de Saint-Augustin, en service philanthrope à l'hôpital de la Charité.

La préservation finale de l'héroïne grâce à une démonstration de volonté hors du commun de sa part est un scénario qui détonne dans la production romanesque des Goncourt, dont l'« affaiblissement de la volonté » constitue précisément « l'habituel objet [d]'étude¹²⁶ », selon Bourget, qui note : « Plusieurs de leurs personnages se regardent mourir, morceau par morceau, et font comme un inventaire de la grande banqueroute de facultés qu'il leur faut subir. Ils sont ainsi bien de leur temps¹²⁷ ». Dès la fin du chapitre II, les Goncourt y vont d'une indication qui, sobrement, annonce une rupture imprévue dans le programme annoncé de la déchéance : « Philomène avait pris le parti de vivre avec ses souffrances. » (SP 66.) Elle ne se suicidera donc pas; elle a vaincu ses démons, elle a sublimé son désir dans la dévotion, « succédané d'une sexualité non assumée¹²⁸ », insiste Barbara Giraud. Mais la démonstration bien-pensante grince et se charge de certaine ambiguïté face aux bienfaits de l'institution religieuse, c'est le moins qu'on puisse dire. Car il s'agit d'une dévotion en soi quelque peu masochiste; Philomène va jusqu'à chercher la douleur de côtoyer Barnier :

Elle n'avait point parlé, elle n'avait rien confié à son confesseur; elle n'avait point demandé à changer de salle; s'était imposé de rester, de se repentir, de souffrir, et d'expier là où elle avait

¹²⁶ *Ibid.*, p. 468.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 471. Bourget est prodigue d'observations sur ce thème de la volonté défaillante chez les Goncourt : « Pareils à tous les artistes de notre malade époque, les deux Goncourt ont bien vite poussé à l'extrême les conséquences de leurs principes. Ils se trouvaient, de par leur souci d'historiens des mœurs, condamnés à peindre des personnages qui subissent la vie sans la dominer, c'est-à-dire des créatures d'une volonté médiocre; ils ont été entraînés à peindre des hommes et des femmes de volonté nulle, et presque toute leur œuvre est une longue étude des maladies de la personnalité. » *Ibid.*, p. 465.

¹²⁸ Barbara Giraud, *L'Héroïne goncourtienne*, op. cit., p. 64.

aimé, là où elle aimait. Elle avait résolu de demeurer dans la tentation journalière de la présence de cet homme, pour avoir plus de douleur à se vaincre, pour punir à tout moment et sans miséricorde ses sens et son âme par la torture incessante des remords et des sollicitations de ses désirs. Elle avait voulu que cet amour fût toujours sur son cœur comme un cilice, et qu'il frottât sans cesse sur sa plaie. (*SP* 159.)

Que remarquons-nous à la lecture de ce passage? Deux choses. D'abord, l'absence de fuite. Elle veut l'emporter sur son amour comme elle l'a emporté sur ses frayeurs, par une lente et patiente offensive de la volonté contre l'involontaire des pulsions et des affects. Une fois de plus, elle procédera à une bipartition du moi qui privilégiera une part, ici l'esprit, au détriment de l'autre, en l'occurrence le corps, réprimant, rejetant celui-ci, préservant celui-là. Ensuite, nous remarquons l'image du cilice frottant sur la plaie ouverte de son cœur. Empruntant d'emblée à l'imaginaire catholique qui voit en la douleur une valeur ajoutée apte à gratifier le pécheur d'une rédemption, cette image, comme le reste du roman des Goncourt, a double valence religieuse et scientifique. En même temps qu'elle évoque une réalité chrétienne, elle en contient une appartenant à la médecine, à l'épidémiologie, pour être plus précis : celle des fameuses inoculations de la variole, de ces gens qui, atteints du mal, sont bienveillamment appelés à frotter leurs plaies contre quelqu'un en pleine santé, afin de mettre celui-ci à l'abri de la maladie. Le problème, c'est qu'à ce stade, Barnier, si vigoureux d'ordinaire, faiblit; l'interne n'est plus tout à fait en état de lutter contre le virus que lui transmet sœur Philomène, car sa confiance positive et ses convictions athées vacillent depuis que Romaine est décédée.

Si la sœur Philomène lui inocule le mal de vivre, c'est Romaine, femme d'« une nature nerveuse à l'excès » (*SP* 126), qui lui instille la notion qu'en de pareilles circonstances, en désespoir de cause, il vaut mieux trépasser que de se réformer. Quelques heures après la chirurgie, l'opérée par trois fois répète l'idée à l'interne s'étant porté à son chevet :

– Barnier, – lui dit-elle d'une voix si basse que l'interne fut obligé de se pencher sur elle pour l'entendre, – tu m'as vue, toi... tu as vu mon corps après... c'est affreux?... c'est bien grand, hein?... Je ferais peur... Il vaudrait mieux être morte, n'est-ce pas?... [...] Qui est-ce

qui voudra de moi, maintenant?... Ah! oui, on aurait dû me laisser mourir... Toi, qui me trouvais si bien faite... tu étais si fier de moi, te rappelles-tu?... Tu n'oserais plus seulement regarder la place... Ça valait mieux, je te dis, d'en finir! (SP 130.)

À force de marteler un message, on parvient souvent à le faire admettre par autrui. Mais Romaine est en partie responsable d'une autre contamination, du moins indirectement. Car lorsque Barnier, envoûté par la séduction qu'exerce sur lui Romaine ressurgie dans sa vie, « remonte » à sa chambre procéder au « remuement » de ses souvenirs (SP 127), c'est-à-dire, si on lit entre les lignes, s'adonner au péché d'Onan, il se livre à une activité universellement reconnue par les aliénistes du XIX^e siècle comme prédisposant à l'homicide de soi : « Les pertes trop abondantes de l'humeur spermatique, produites par l'onanisme, ne portent pas seulement une atteinte funeste à la santé physique, mais il en résulte pour l'esprit un état d'accablement et d'ennui qui dispose au suicide¹²⁹ », prévient Falret, entre plusieurs autres.

En somme, au remords et à l'idée fixe, liés à l'intervention chirurgicale ratée, il a fallu que s'ajoutent le mal de vivre de la sœur de la Charité et la séduction perverse de l'ancienne amante aux perspectives désespérées, pour que l'esprit de Barnier, ainsi infecté, verse dans le processus de la mort volontaire. Et, signe que c'est bien par *contamination* mentale qu'il en est venu à considérer l'option de s'enlever la vie, il tue son corps en le contaminant. En effet, si le roman associe assez nettement le penchant autopunitif de la religieuse à son désir fautif, péché dont elle cherche à se laver par une surexposition prolongée à ce qui la rend malade (Barnier), l'interne en fait tout autant. Après avoir attenté à sa constitution – « diminution de la tonicité musculaire », « faiblesse des jambes », etc. (SP 155) – par la consommation excessive d'absinthe, voulant, comme sœur Philomène au début du roman, « user, par la fatigue physique, ces tentations et ces visions » qui le tourmentent (SP 156), il s'impatiente et opte pour un moyen plus expéditif de porter atteinte à son corps : lors

¹²⁹ Jean-Pierre Falret, *De l'hypochondrie et du suicide*, op. cit., p. 28.

d'une dissection, il s'égratigne et se colle contre « un cadavre atteint d'infection purulente », et dès le lendemain se trouve mourant « dans d'épouvantables douleurs » (SP 164) – méthode efficace, mais qui tout de même opère dans la durée sensible, n'emportant l'interne qu'au terme d'une longue et terrible agonie.

La perspective d'une transmission du penchant suicidaire par contamination d'un individu à un autre peut aujourd'hui nous paraître inusitée; toutefois, il n'est pas rare de la rencontrer dans les romans de la seconde moitié du XIX^e siècle, même réalistes et naturalistes : « ce type de suicide, ou pour mieux dire de représentation suicidaire, connaît dans la seconde moitié du siècle une grande faveur auprès du public¹³⁰ », constate en effet Adeline Trombert-Grivel. Dans *Madame Bovary*, la tentation de la mort affecte tous les prétendants de l'héroïne; c'est une pose à la mode, Emma y est éminemment sensible. Le penchant circule ainsi de Charles à Rodolphe, à Léon; chacun au contact d'Emma semble atteint du virus; c'est elle, foyer principal du mal, qui en meurt. Dans *Thérèse Raquin*, ce n'est qu'une fois que Mme Raquin cesse de penser à mourir volontairement que Thérèse et Laurent sont explicitement décrits comme suicidaires. Comme si, une fois exorcisées par l'impotente, les idées noires avaient quitté son esprit, migré à travers l'espace d'air la séparant des deux autres habitants de la boutique, et pénétré les pensées du couple pour s'y développer, y proliférer et enfin avoir raison des forces vitales des deux individus.

La récurrence de ce phénomène de contagion psychique, qui fait de l'idée de mourir un mal qu'on attrape à la manière d'un rhume, est sans doute dans plusieurs cas, comme peut-être dans *Madame Bovary*, *Sœur Philomène* ou *Thérèse Raquin*, imputable, partiellement du moins, à un fait propre à l'écriture de romans comme telle, laquelle toujours tend à disséminer çà et là les allusions plus ou moins directes et explicites aux revirements de situation ou aux temps forts à venir dans le récit.

¹³⁰ Adeline Trombert-Grivel, « L'imitatrice : Suicides de femmes entre déviance, provocation et revendication », *loc. cit.*, p. 142.

L'écrivain souvent a en tête le dénouement qu'il projette de donner à son œuvre et se permet – à dessein ou non, peu importe – de saupoudrer des indices de ce qui se trame pour la fin, en l'occurrence le suicide des héros. Le phénomène inverse est tout aussi courant. L'écriture tend à ruminer pour un temps les thèmes qu'elle goûte et elle garde parfois longtemps en bouche leur saveur, les laisse ré-affleurer à la surface du texte au hasard de formes variées (métaphorique, comparative, lexicale, etc.), parfois en toute connaissance de cause, parfois un peu malgré l'auteur. C'est peut-être uniquement parce qu'il savait, dès l'entame de la rédaction de *Thérèse Raquin*, que Thérèse et Laurent allaient finir par attenter à leurs jours¹³¹, qu'Émile Zola, quand il a inventé le personnage de Mme Raquin ou quand il a pensé lui conférer l'important rôle de juge muet pour la dernière scène, a songé à lui instiller un mal de vivre.

Ces résurgences thématiques, sorte de contamination sémique suscitée par le fait d'écrire comme tel, nourrissent la symbolique du texte en déployant un réseau signifiant de points de contact qui jalonnent le récit; et il revient au lecteur de tirer le plein parti du phénomène par la mémoire, en reliant entre eux ces points. Ainsi, le contexte précis de la paralysie détrompée de Mme Raquin confère à la contagion psychique du mal de vivre le sens d'une condamnation à mort, d'une sentence exécutée, non par l'impotente elle-même, mais à la faveur des forces abstraites qui font qu'une idée prise chez autrui peut s'immiscer en nous jusqu'à nous pousser à l'action. Mais cette « contagion » de la pensée suicidaire n'est pas, à l'époque, un phénomène exclusivement littéraire, imputable à la seule pratique d'une écriture qui au gré des caprices de la plume profère d'avance, ou réitère par après, un lexique, des images, des figures, appartenant à un thème abordé par l'écrivain. Elle est également une donnée attestée par la science.

¹³¹ Rappelons, comme nous l'avons mentionné dans notre chapitre III, que Zola reprend dans *Thérèse Raquin* le canevas de la courte nouvelle « Un mariage d'amour », écrite quelques mois plus tôt et qui se termine sur le double suicide des deux héros. Le personnage de la paralytique n'existe pas dans cette première mouture du scénario.

Dès 1822, Jean-Pierre Falret s'exclame : « Chose étonnante et terrible tout à la fois ! la mélancolie suicide est peut-être l'espèce de folie la plus susceptible d'être transmise aux descendants [*sic*]¹³². » Mais ce n'est encore que transmission verticale, au sein de l'arbre généalogique, et matérielle, par le sang. En 1833, Prosper Lucas étudie « ces communications étranges de symptômes nerveux et de maladies même, transmises comme l'éclair, sans aucun contact, à distance, à la seule vue, quelquefois sans la vue, du malade à des hommes sains ou semblant l'être¹³³ », et il propose une distinction entre deux ordres de contagion psychique : d'un côté les phénomènes d'imitation *mimique*, autrement dit volontaire; de l'autre, ceux d'imitation *sympathique*, ou involontaire¹³⁴. Selon lui, le suicide, qui répond à ces deux modes de contagion, est une réalité mortifère très susceptible de se communiquer de la sorte, c'est-à-dire immatériellement, d'une personne à une autre. « [L]e suicide, de toutes les maladies mentales, est le plus éminemment transmissible par imitation, par contagion, etc.¹³⁵ », renchérit en 1875 Paul Moreau de Tours, dans *De la contagion du suicide*. L'un et l'autre fondent cette hypothèse hasardeuse sur les nombreuses épidémies d'homicide de soi que l'histoire occidentale a connues, la plupart citées par Étienne Esquirol à l'article « Suicide » de son *Dictionnaire des sciences médicales*, édité entre 1821 et 1826¹³⁶. Au fond, Lucas se trouvait à remplacer les possessions

¹³² Jean-Pierre Falret, *De l'hypochondrie et du suicide*, op. cit., p. 6.

¹³³ Prosper Lucas, *De l'imitation contagieuse*, op. cit., p. 49.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹³⁵ Paul Moreau de Tours, *De la contagion du suicide : À propos de l'épidémie actuelle*, Paris, Parent, 1875, p. 32-33. L'auteur est le fils de l'illustre psychiatre Jacques-Joseph Moreau de Tours, à qui est dédiée cette brochure.

¹³⁶ « Les exemples en fourmillent », s'enthousiasme Lucas : « il en est qui remontent à la plus haute antiquité [*sic*]. Tel est celui rapporté par Plutarque des jeunes femmes de Milet. La guerre tenait les hommes éloignés : elles se pendaient à l'envi les unes des autres, et se donnaient la mort jusque dans les bras de leurs gardes. Les magistrats n'arrêtèrent cette épidémie qu'en ordonnant que toutes celles qui seraient pendues fussent exposées en public nues et la corde au cou. Il paraît qu'en Égypte, sous le règne de Ptolémée, il en éclata une semblable, à la suite des prédications du philosophe stoïcien Hégésias. *Primeroze*, *Spon*, *Bonnet*, parlent d'un transport de même nature qui saisissait les femmes de Lyon et les portait à se noyer. Ils n'en révèlent pas la cause. Il en fut de même autrefois à Marseille, [...] les jeunes filles se tuaient à cause de l'inconstance de leurs amans [*sic*]. La contagion du suicide a souvent eu de motifs plus graves. Il faut citer surtout les motifs politiques. Après l'invasion espagnole, les Péruviens et les Mexicains se tuèrent en si grand nombre, qu'au récit des historiens, il en périt plus par leurs propres mains que par le fer de l'ennemi. [...] Dans le mois de juin de l'année 1697, on

démoniaques et autres châtiments divins qui servaient autrefois à expliquer les fléaux de mort volontaire par une idée plus abstraite, l'imitation contagieuse, nullement moins mystérieuse, mais qui avait à ses yeux le mérite d'être laïque et de médicaliser le problème. Il écrit :

Long-temps [*sic*] en Occident, en Orient, de nos jours encore, toute convulsion, toute attaque nerveuse, toute contagion dans les idées n'a reconnu et ne reconnaît pour cause que l'introduction d'un esprit étranger dans l'économie d'un être, bon ou mauvais, mais toujours supérieur [...]. Le malade est en possession d'un mauvais génie chez les Musulmans, et d'un diable chez les Chrétiens, démons qui, sans le quitter, peuvent s'emparer d'autres corps¹³⁷.

Parler de contamination plutôt que de possession permit surtout aux aliénistes du XIX^e siècle de s'approprier l'étude de ce qui, de temps immémorial, avait été l'apanage exclusif des théologiens; cela donna lieu tout de même à quelques observations et hypothèses médicales novatrices. Ainsi, Lucas constate que « [l]'imitation, dans le suicide, affecte, en général, la plus bizarre fidélité dans la reproduction de l'acte qu'elle copie » et que « [c]ette fidélité ne s'étend pas seulement au choix des mêmes moyens, mais souvent au choix du même lieu, du même âge, et à la plus minutieuse représentation de cette scène de démence¹³⁸. » Voilà une réalité que donnera à lire Émile Zola dans *Madeleine Féral* : l'héroïne éponyme s'empoisonne à l'endroit même où son beau-père, M. de Viargue, l'a fait, dans le laboratoire tout en haut du château familial, en avalant le contenu d'un flacon pris dans la même armoire où M. de Viargue avait puisé le poison mortel, sans toutefois qu'elle et lui se soient jamais rencontrés. Comme si, « au fond de cette retraite sinistre » (*MF* 891), il n'y avait d'autre façon de s'enlever la vie :

observa un grand nombre de suicides à Mansfeld. Il en fut de même à Rouen, l'été de 1806; à Stuttgart [*sic*], l'été de 1811. [...] / "Cette apparition épidémique du suicide est, dit M. Esquirol, un phénomène bien singulier : dépend-elle d'une disposition cachée de l'atmosphère, de l'imitation qui le propage, de circonstances politiques qui bouleversent un pays, ou de quelque idée dominante favorable au suicide?" » Prosper Lucas, *op. cit.*, p. 28-30. Lucas cite Étienne Esquirol, « Suicide », dans *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, Panckoucke, 1821, t. LIII.

¹³⁷ Prosper Lucas, *op. cit.*, p. 49.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 31.

Quelques minutes auparavant, en montant l'escalier, elle s'était dit : « Je me jetterai par la fenêtre; il y a trois étages, je m'écraserai sur les pavés. » Mais la vue de l'étagère, sur les glaces de laquelle un doigt du comte avait écrit le mot : *Poisons*, en grosses lettres, lui fit choisir un autre genre de suicide. Elle eut un mouvement de joie, elle s'élança vers la petite armoire.

« Madeleine! Madeleine! » s'écria Guillaume épouvanté.

Mais la jeune femme avait déjà cassé une glace de l'armoire d'un coup de poing. Le verre lui coupa profondément les doigts. Elle prit un flacon, le premier venu. (MF 893.)

Zola prête à cette pièce, « dans laquelle personne n'était entré » depuis le suicide du comte, une personnalité propre : elle attire à elle Guillaume de Viargue « comme une proie qui lui était sans doute promise depuis longtemps » (MF 890); l'air enfermé là cinq ans durant y dort, « épaissi et nauséabond » (MF 890); de plus, Guillaume y retrouve étalée sous lui « la trace sombre que le sang de son père avait laissée » (MF 890), le dégât n'ayant pas été nettoyé à la demande expresse de l'héritier, sous prétexte qu'« [i]l ne faut pas troubler la paix des morts » (MF 751). Représentant donc le laboratoire du vieux savant fou à la fois comme hanté, sillonné de forces maléfiques, et empoissé, engorgé des miasmes fermentés d'une dépouille de suicidé, Zola, pour asseoir l'inéluctabilité du suicide de son héroïne, surajoute l'explication superstitieuse et celle d'une contagion miasmatique, à celle, tragique, qu'il a développée tout au long de son roman, du sort insupportable de Madeleine. En même temps, il détourne le schéma attendu du suicide héréditaire, puisque Guillaume, qui a éprouvé « [u]n pressentiment l'avertissa[nt] qu'un coup suprême devait l'abattre là, au milieu de ces saletés » (MF 890), en fin de compte n'attente pas à sa vie.

On constatera à quel point Zola dans *Madeleine Féral* investit, avec ce suicide de l'héroïne éponyme, l'imaginaire de la *contagion*, si on songe que la science de son époque avait coutume de subdiviser la notion en quatre variétés différentes : « virulente » (pénétration dans les tissus par une plaie ouverte), « miasmatique » (par les voies respiratoires), « parasitaire » (par transmission des sporules ou des ovules de végétaux ou d'animaux parasites, comme la gale, la teigne), « nervosique » (produite sous influences nerveuses), comme nous l'apprend le *Grand Dictionnaire universel*

de Larousse¹³⁹. Quand on n'oublie pas les profondes coupures aux doigts que Madeleine s'est infligées en plongeant son poing dans l'armoire aux poisons de M. de Viargue, on constate que pas moins de trois types de contagion sur quatre président à sa mort. Le motif des nerfs surexcités de la jeune femme reste bien entendu le motif premier et de loin le mieux représenté dans le roman, intimement lié qu'il est au tragique de l'existence qu'elle mène. Quoi de plus naturel, en cette ère de nervosisme généralisé¹⁴⁰? D'autant plus que, comme l'atteste la définition donnée par Larousse, la contagion « nervosique » recoupe un vaste champ de troubles psychiques :

La *contagion* nerveuse est une manifestation morbide toute particulière; l'agent contagieux est ici insaisissable et, pour ainsi dire, abstrait. Un grand nombre d'affections nerveuses, la folie démonomaniaque, le suicide, la chorée, les convulsions, semblent pourtant se propager contagieusement. L'imitation est la seule cause de cette étrange propagation [...] ¹⁴¹.

¹³⁹ Pierre Larousse, « Contagion », dans *op. cit.*, t. IV, p. 1063.

¹⁴⁰ C'est l'un des grands clichés de la seconde moitié du siècle : « Nous sommes animés d'une activité fébrile, s'alarme par exemple Prosper Despine en 1875; nous ne savons plus, comme nos ancêtres, marcher d'un pas tranquille, et, prenant à la lettre la devise américaine *Go a head!* en avant! en avant! nous traversons la vie au pas de course, sans même nous reposer le septième jour. Nous sommes littéralement surmenés. Si ce travail incessant où la pensée est toujours active, si ces luttes héroïques contre la fatigue cérébrale ont été suivies de succès chez certaines organisations privilégiées, combien d'autres sont restées blessées et meurtries sur la route! » Prosper Despine, *De la folie au point de vue philosophique ou plus spécialement psychologique étudiée chez le malade et chez l'homme en santé*, Paris, Savy, 1875, p. 681. On trouvera aisément de pareilles considérations chez la plupart des aliénistes que nous avons cités, de même que dans la presse de l'époque ou sous la plume des romanciers naturalistes. Ainsi, à l'entrée du 23 mai 1864 de leur *Journal*, les Goncourt notent : « Depuis que l'humanité va, son progrès, ses acquisitions sont toutes de sensibilité. Elle se nervosifie, s'hystérise chaque jour », et ils se demandent « si la tristesse de ce siècle ne vient pas du surmenage, de son mouvement, de son prodigieux effort, de son travail enragé, de ses forces cérébrales tendues à se rompre, de son excès de production dans tous les sens? » Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, avant-propos de l'Académie Goncourt, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Paris, Fasquelle; Flammarion, 1956, t. II, p. 47. Cabanès a cité et commenté ce passage du *Journal*, si représentatif de l'épistémè de l'époque : « La rançon du progrès, ce serait la névrose. Celle-ci aurait pour causes, et la pénétration dans les masses populaires d'une culture mal digérée qui attiserait les passions, et l'exacerbation générale des appétits sous l'effet de la concurrence au sein d'une société en voie d'industrialisation. » Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, *op. cit.*, t. II, p. 555. Le nervosisme ambiant est notamment diagnostiqué, avec application et explications de circonstance, par un médecin de renom dans *Charles Demailly* des Goncourt, roman paru un an avant *Sœur Philomène*. Voir *Idem*, « Décadence délicate et inachèvement dans l'esthétique des Goncourt », *loc. cit.*, p. 32-33.

¹⁴¹ Pierre Larousse, « Contagion », *op. cit.*, t. IV, p. 1064.

Paul Bourget en 1885 ira jusqu'à dire que l'« énervement est la maladie même de l'époque¹⁴² ». La France de la seconde moitié du siècle est si convaincue de vivre à une époque de tensions extrêmes pour les nerfs de tout un chacun, que toute manifestation collective – fût-elle passagère – d'un désordre psychique ou d'une réalité perçue telle devient le signe d'une épidémie contagieuse apte à causer des ravages irréparables ou, pire, prend valeur de début de la fin des forces nationales. Aussi l'inquiétude de voir la décadence de Rome se répéter de ce côté-ci des Alpes sourd-elle de partout, à la moindre occasion, tout particulièrement durant le Second Empire, qui n'a de cesse de se mesurer à son modèle antique¹⁴³.

Les rafales de suicides sont le motif par excellence pour encourager la névrose collective. Reprenant la série d'épidémies de suicides compilée par Lucas, lequel l'avait lui-même lue chez Esquirol et bonifiée, Moreau de Tours fils s'applique en 1875 à citer divers faits d'histoire récente ou ancienne¹⁴⁴ qui supposément démontrent « combien tout état morbide du système nerveux a de tendance à se reproduire d'un

¹⁴² Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 478.

¹⁴³ Dès 1853, Victor Hugo dans *Les Châtiments* critique le nouvel Empire par des vers où il dénonce avec virulence « Tous les vices de Rome, égout du genre humain », évoquant une surabondance d'horreurs et de décrépitudes, mentionnant « Les meurtres, les festins, les luxures hardies », prévenant que « La vieille hydre chaos rampe sous ces décombres ». Victor Hugo, « L'égout de Rome », *Les Châtiments*, d'abord paru en 1853, repris dans *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, t. II, p. 191, 190. L'Empereur Napoléon III lui-même a cultivé ce parallèle devenu poncif, lui qui a publié en 1865 une *Histoire de Jules César*, que Zola critiqua l'année suivante dans le dernier chapitre de *Mes Haines*, parce que son souverain y « pos[ait] tranquillement César à côté de Jésus, le soldat cruel auprès du doux conquérant des âmes ». Émile Zola, « *Histoire de Jules César* », d'abord paru dans *Mes Haines : Causeries littéraires et artistiques* en 1866, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. X, p. 160. Le jeune Zola refusait l'assimilation des grandes figures militaires (César, Charlemagne et Napoléon) à des messagers de Dieu, mais avalisait d'emblée le rapprochement effectué par Louis-Napoléon entre la Rome antique et le Paris du XIX^e siècle, et il voyait en César un agent corrupteur que la République romaine « portait en elle, comme élément de sa propre dissolution », un diffuseur des « germes de la terrible maladie qui ronger[ait] le peuple romain ». *Ibid.*, p. 164.

¹⁴⁴ Le jeune Moreau de Tours justifie souvent ses assertions par des arguments comme celui-ci : « en font foi les très-nombreuses [sic] épidémies de suicide que l'histoire a enregistrées ». Paul Moreau de Tours, *op. cit.*, p. 31. De l'ouvrage de Falret (1822) à celui de Moreau de Tours fils (1875), en passant par ceux d'Esquirol (1821-1826 et 1838), de Brierre de Boismont (1856) et consorts, c'est la même histoire à dormir debout que chacun reprend comme un refrain familial et horrible de faits historiques, à partir duquel on légitime la notion du suicide contagieux.

sujet à un nombre indéfini d'autres sujets, en vertu de conditions physiologiques et pathologiques¹⁴⁵ », note-t-il. Pour lui, la propagation entre psychés humaines procède très bien sans aucun liant, « exactement [...] comme plusieurs corps vibrent simultanément en vertu de certaines lois harmoniques résultant de leur composition moléculaire¹⁴⁶ ». Or, lisant les journaux de 1874-75, il relève une tendance pour le moins alarmante et, citant pêle-mêle sans renvoi bibliographique, il s'interroge :

Qui n'a été frappé de cette quantité de suicides qui ont éclaté dans ces derniers temps, et dont la série est bien loin d'être close?

Sans reproduire cette masse de faits signalés par les journaux, qu'il nous suffise de faire remarquer que dans une foule de cas, 1° en fait de causes déterminantes, il était impossible d'en découvrir aucune;

2° Ou ce qui revient à peu près au même, d'en signaler dont l'insignifiance, l'absurdité même, le fantaisiste éclate à tous les yeux... « On se perd en conjectures pour savoir ce qui a pu porter X**** à se donner la mort... »

À chaque fait nouveau on tombe de stupéfaction! « ...Qu'est-ce que cela veut dire? d'où vient cette rage, cette *manie* de destruction de soi-même? Avons-nous donc réellement affaire à une véritable épidémie¹⁴⁷? »

Devant tant de conjectures hasardeuses pour expliquer la crue des suicides, Moreau de Tours fils en vient à conclure qu'« une autre cause déterminante, inconnue jusqu'ici¹⁴⁸ » est derrière le phénomène. Laquelle? Avant de répondre, il signale l'influence aggravante que peuvent avoir les événements de l'année 1870 :

Lorsqu'on se rappelle l'agitation extrême des esprits, qu'a causée la déclaration de guerre, les angoisses, les atroces mécomptes qui n'ont pas tardé à suivre, et qui n'ont fait que se multiplier et s'aggraver jusqu'au siège de Paris, les souffrances physiques et morales endurées pendant plus de six mois, et qui n'étaient que le prélude de celles bien autrement vives et profondes que nous réservait la Commune; n'est-il pas évident que cette excitation, cette susceptibilité des esprits [...], propres à engendrer tous les genres de vésanies, devait être au plus haut degré le partage de nos populations¹⁴⁹?

Toutefois, plaide le jeune psychiatre, ce n'est là qu'une conjoncture favorable, une prédisposition « objective » mais « éloignée¹⁵⁰ » du mal, en rien déterminante. Car

¹⁴⁵ Paul Moreau de Tours, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 45.

pour lui, « la cause réelle, la cause expérimentale, positive, et non plus approximative et *a priori*, des épidémies de suicide¹⁵¹ » serait la propagation par la presse :

[N]ous aurons le courage d'accuser la presse d'être la cause la plus active des nombreux suicides dont nous sommes témoins chaque jour, de les propager indéfiniment par le retentissement qu'elle leur donne, en insistant sur une foule de détails plus ou moins tragiques, plus ou moins étranges, et par cela même propres à émouvoir la sensibilité, à mettre en vibration les natures nerveuses, éminemment prédisposées¹⁵².

Véhément, Moreau de Tours fils s'en prend au sensationnalisme de la petite presse et des chroniques de faits divers, friandes de détails croustillants et de récriminations tacites envers l'ordre social :

On fouille dans les poches du cadavre; on retourne son portefeuille; on cherche dans tous ses tiroirs, et si quelque triste fragment de mauvais vers, quelque plate pensée matérielle se trouvent au milieu de ses guenilles, on leur ouvre la publicité, on les commente, on les annote. Le suicidé est un martyr qui occupe les loisirs du critique. Sa nécrologie obtient une place d'honneur. Il a de l'immortalité pour un jour!... Loin de nous la pensée que les journalistes le font avec le coupable dessein de corrompre les masses! Mais, s'ils ne savent ce qu'ils font, avouons au moins que leur inconcevable insouciance nous est bien funeste¹⁵³!

À ce travail souterrain, réalisé pour le plus grand malheur de tous par les journaux qui exposent la population générale à des passions humaines si susceptibles d'exciter chacun de ses membres par-delà toute commune mesure, s'ajoute celui, non moins délétère, des productions culturelles : la contagion par les arts. On connaît l'indignation de Mme de Staël contre le classique de Goethe : « Werther a causé plus de suicides que la plus belle femme du monde¹⁵⁴ », plaide-t-elle, voulant par là illustrer combien l'âme humaine est sensible et impressionnable. Donnant un écho

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵² *Ibid.* La même incrimination de la presse écrite avait été avancée, une quarantaine d'années plus tôt, par Lucas, qui relevait « cet étrange empire de la publicité sur la propagation contagieuse des crimes et des monomanies », Prosper Lucas, *op. cit.*, p. 74. Pour illustrer l'idée, Lucas soulignait qu'au Moyen-Âge « [o]n a cessé de voir des sorciers quand on a cessé de les brûler et d'en parler ». *Ibid.*, p. 28.

¹⁵³ Paul Moreau de Tours, *op. cit.*, p. 71. Preuve que l'étude du suicide en 1875 est désormais une chasse gardée des aliénistes, Moreau de Tours fils conclut son essai par cette recommandation : « Que l'on fasse des recueils spéciaux pour les besoins de la science, de la magistrature et du barreau, c'est évidemment fort utile; mais que l'on ne mette point dans les mains de tous cet instrument de corruption morale. » *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁴ Mme de Staël, *De l'Allemagne*, d'abord paru en 1813, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Didot, 1871, t. II, p. 85.

ironique à ce genre de considérations, qui eussent mérité leur entrée au *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert dote « le suicide emblématique d'Emma », selon Trombert-Grivel, de « l'aspect d'un suicide assisté, commandé par les romans que la jeune femme a lus¹⁵⁵ ». Or, l'auteure remarque combien une telle inculcation de la littérature est fréquente en cette seconde moitié du siècle :

Face à ce fléau que constitue le suicide aux yeux des pouvoirs publics et de l'opinion, les réponses apportées par ceux-ci témoignent du détournement de la répression sur une cible matérielle précise : le roman et le journal, coupables d'une contagion qui met en péril l'harmonie sociale. Ceci, à défaut de pouvoir sanctionner directement et fermement les victimes d'un acte radical irréversible qui les font échapper à la loi¹⁵⁶.

L'esprit inquiet du siècle n'hésite pas non plus à inculper le théâtre et ses drames pour incitation au suicide, à l'instar de Falret semonçant ses dramaturges contemporains¹⁵⁷ ou Esquirol dénonçant à peu près toute forme d'évocation écrite ou artistique de la mort volontaire¹⁵⁸. Ainsi en vient-on, pétris de peur, à formuler des remèdes

¹⁵⁵ Adeline Trombert-Grivel, « L'imitatrice », *loc. cit.*, p. 148.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 143. Trombert-Grivel commente : « On suppose communément alors que l'initiative du suicide est étroitement dépendante d'un exemple connu de la victime, dont la source est souvent romanesque, et l'on considère avoir affaire ici à une véritable contagion par l'exemple. » *Ibid.*

¹⁵⁷ « Quelle impression fâcheuse ne peuvent pas produire en effet, sur un jeune cerveau, surtout lorsqu'il y a déjà prédisposition, les suicides éclatants [*sic*] de Caton, de Lucrèce, de Didon, de Déjanire, de Jason, honorés, élevés au rang des plus belles actions, et parés de tout l'ornement d'une belle poésie. » Jean-Pierre Falret, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁸ « En attendant qu'une sage législation apporte quelque remède à cette plaie de la société, les amis de l'humanité [...] doivent réclamer contre la publication des ouvrages qui inspirent le mépris de la vie et vantent les avantages de la mort volontaire. Ils doivent signaler au gouvernement les dangers qui résultent de mettre sur la scène, les infirmités auxquelles l'homme est exposé. Ils doivent demander hautement qu'on défende aux journaux d'annoncer tous les suicides, et de rapporter les motifs et les plus légères circonstances du meurtre. Ces récits fréquents [*sic*] familiarisent avec l'idée de la mort, et font regarder avec indifférence la mort volontaire. Les exemples fournis tous les jours à l'imitation sont contagieux et funestes, et tel individu, poursuivi par les revers ou par quelque chagrin, ne se serait pas tué s'il n'avait lu dans son journal l'histoire du suicide d'un ami, d'une connaissance. La liberté d'écrire ne saurait prévaloir contre les vrais intérêts de l'humanité. / [...] Si le suicide est sans cesse représenté dans les livres, sur les théâtres, non seulement comme un acte indifférent, mais comme un acte de courage devant lequel ne reculent pas les hommes les plus graves et souvent les plus éminents [*sic*] de la société, nul doute qu'alors les esprits seront plus disposés au suicide; cette disposition se fortifiera par la puissance d'imitation, si des exemples sont rapportés chaque jour dans les journaux. » Étienne Esquirol, *Des maladies mentales*, *op. cit.*, p. 668-670.

draconiens contre la contagion morale : « Le suicide pathologique a son contrepoison : le silence¹⁵⁹ », juge Moreau de Tours fils.

Pour expliquer la notion de suicide comme maladie qu'on attrape par contagion, les aliénistes du XIX^e siècle postulent des prédispositions latentes en nous qui seraient, suivant certain mécanisme non encore éclairci, « éveillées » à l'approche de la mort volontaire d'autrui (évocation verbale d'un suicide, découverte d'un pendu chez soi, lecture d'un récit de suicide dans un journal ou dans une œuvre littéraire, etc.). Ce faisant, ils se trouvent à inventer une variété de mort hypo-volontaire jusqu'à inconnue : celle du « suicide pathologique, dans lequel l'homme se tue pour se tuer, sans but, sans jeter un regard intéressé sur le passé ou sur l'avenir¹⁶⁰ », selon Moreau de Tours fils. Celui-ci écrit :

Ce genre de suicide représente l'idée morbide par excellence, l'idée fixe, inéluctable, invincible, fatale, sans lien d'aucune espèce avec les autres processus intellectuels, sans attache syllogistique d'aucune sorte. Aussi apparaît-elle chez des individus qui en aucun temps, et au moment même où ils se donnent la mort, n'ont présenté de symptômes d'aliénation, pas même souvent d'excentricité, de bizarrerie de caractère¹⁶¹.

Autrement dit, l'idée de contagion permet d'assigner une cause à tous les suicides sans cause. Pourquoi s'est-il tué, lui qui n'avait aucune raison valable de le faire, lui qui n'était pas fou et qui ne le fut jamais ni ne le serait jamais ? Il s'est enlevé la vie parce qu'il a été contaminé de suicide. Sa volonté n'est entrée pour rien dans le geste, rassurons-nous¹⁶² : ces contagions nerveuses poussent l'individu à des automatismes

¹⁵⁹ Paul Moreau de Tours, *op. cit.*, p. 77.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 43. On remarquera que Balzac, déjà, employait la même expression dans un sens à peine différent, pour différencier cette variété de suicide de celles que contemple Lucien de Rubempré à la fin d'*Illusions perdues* : « Le suicide est de trois natures : il y a d'abord le suicide qui n'est que le dernier accès d'une longue maladie et qui certes appartient à la pathologie; puis le suicide par désespoir, enfin le suicide par raisonnement. Lucien voulait se tuer par désespoir et par raisonnement, les deux suicides dont on peut revenir; car il n'y a d'irrévocable que le suicide pathologique : mais souvent les trois causes se réunissent [...] ». Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. V, p. 688.

¹⁶¹ Paul Moreau de Tours, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶² Une mort véritablement volontaire eût potentiellement interrogé par trop crûment l'ordre en place. « L'idée de la contagion des pratiques déviantes par la presse et le roman est rassurante », souligne Trombert-Grivel : « elle permet de rendre compte d'un phénomène difficilement explicable autrement.

dangereux, mortels parfois; ce sont des gestes effectués automatiquement, sans nulle volonté d'impliquée, par besoin (prédisposé) d'imitation pure. Une chronique d'Octave Mirbeau parue dans *Le Gaulois* en octobre 1880 sous le titre « Le suicide » montre que la leçon des savants s'intègre bien au discours social. S'indignant contre un jeune homme qui vient de tenter de s'empoisonner, Mirbeau reste béant lorsque l'oncle du garçon confie aux journalistes qu'« ils se sont suicidés “dix-huit” déjà dans la famille du “petit”, y compris le père et la mère »; le chroniqueur alors disserte :

Tout le monde se rappelle la déplorable fin des Prévost-Paradol : le suicide y était une tradition. Vous connaissez l'histoire des soldats? Non? C'est assez drôle; oyez plutôt. Un fantassin dans un poste de nuit, je ne sais pourquoi, se tue. On le remplace; le successeur, par imitation, se tue. Et ainsi de suite, jusqu'à neuf! Il fallut déplacer le poste. Quel souffle de mort les poussait ainsi vers la tombe, comme un souffle d'enfant abat une file de soldats en carton? L'exemple : et c'est là le cas de tout à l'heure¹⁶³.

Là encore, l'évocation de quelques-unes des épidémies de suicide célèbres sert d'explication suffisante.

Il faudra attendre l'année 1897 et la parution du grand essai de sociologie d'Émile Durkheim, *Le Suicide*, avant de voir la notion de « suicide pathologique » mise à mal par la suicidologie :

On dit en pathologie biologique qu'une maladie est contagieuse, quand elle est due tout entière ou à peu près au développement d'un germe qui s'est, du dehors, introduit dans l'organisme. Mais inversement, dans la mesure où ce germe n'a pu se développer que grâce au concours actif du terrain sur lequel il s'est fixé, le mot de contagion devient impropre. De même, pour qu'un acte puisse être attribué à une contagion morale, il ne suffit pas que l'idée nous en ait été inspirée par un acte similaire. Il faut, de plus, qu'une fois entrée dans l'esprit elle se soit d'elle-même et automatiquement transformée en mouvement. Alors, il y a réellement contagion, puisque c'est l'acte extérieur qui, pénétrant en nous sous forme de représentation, se reproduit de lui-même. Il y a également imitation puisque l'acte nouveau est tout ce qu'il est par la vertu du modèle dont il est la copie. Mais si l'impression que ce dernier suscite en nous ne peut produire ses effets que grâce à notre consentement et avec notre participation, il ne peut plus être question de contagion que par figure, et la figure est inexacte. Car ce sont les raisons qui nous ont fait consentir qui sont les causes déterminantes de notre action, non l'exemple que nous avons eu sous les yeux. C'est nous qui en sommes les

Une telle interprétation est déjà ancienne, puisqu'on observe qu'à peu près dès sa naissance, le roman-feuilleton fut accusé d'être à l'origine des pires ignominies. » *Loc. cit.*, p. 151.

¹⁶³ Octave Mirbeau (sous le pseudonyme de Tout-Paris), « Le suicide », *Le Gaulois* du 28 octobre 1880, *loc. cit.*, p. 1.

auteurs, alors même que nous ne l'avons pas inventée. Par suite, toutes ces expressions, tant de fois répétées, de propagation imitative, d'expansion contagieuse ne sont pas de mise et doivent être rejetées. Elles dénaturent les faits au lieu d'en rendre compte; elles voilent la question au lieu de l'élucider¹⁶⁴.

Durkheim, par ces quelques phrases, disqualifie et pour ainsi dire annihile un appareil métaphorique qu'un siècle entier de suicidologie avait mis en place. Il ne nie aucunement les phénomènes collectifs en lesquels ses prédécesseurs avaient reconnu des épidémies de suicide; seulement, il en récusé la dimension contagieuse : « Il ne semble pas que ces *suicides en masse* aient pour origine un ou deux cas individuels dont ils ne seraient que la répétition. Ils paraissent résulter d'une résolution collective, d'un véritable *consensus* social plutôt que d'une simple propagation contagieuse¹⁶⁵. » Pour lui, le suicide est effectivement « contagieux d'individu à individu¹⁶⁶ », mais jamais à l'échelle de groupes, et il ne se propage nullement à la façon d'un virus.

Quoiqu'ils engagent fermement leur intrigue et leur esthétique sur les voies multiples de la contamination, les Goncourt ne suivent pas, en 1861, dans *Sœur Philomène*, « cette idée, sujette à caution, d'un "*virus du suicide*", identifié métaphoriquement comme un germe de maladie à combattre, et non comme le signe d'un inconfort identitaire¹⁶⁷ », pour reprendre les mots de Trombert-Grivel. Barnier n'imité personne, et son suicide inusité répond à d'autres raisons que la seule contagion d'idées et de malaises psychiques, laquelle n'explique pas tout. D'ailleurs, il les nomme lui-même, ses raisons de mourir, du moins celles dont il a conscience; sur son lit de mort, entre deux spasmes de douleur, il avoue à son ami Malivoire

¹⁶⁴ Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 114.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 134. Pour être tout à fait clair sur ce point, citons Durkheim une fois de plus : « Il n'est pas de fait aussi facilement transmissible par voie de contagion que le suicide, et pourtant [...] cette contagiosité ne produit pas d'effets sociaux. [...] [L]'imitation est à ce point dépourvue d'influence sociale [...]. Elle peut bien, dans un cercle restreint, déterminer quelques rééditions d'une même pensée ou d'une même action, mais jamais elle n'a de répercussions assez étendues ni assez profondes pour atteindre et modifier l'âme de la société. » *Ibid.*, p. 136-137.

¹⁶⁷ Adeline Trombert-Grivel, loc. cit., p. 157.

s'être contaminé délibérément (ce n'est qu'alors que le lecteur apprend qu'il s'agit en fait d'un suicide) :

- Tu écriras à ma mère... Tu lui diras... que ça arrive souvent dans notre métier...
- Mais, dit Malivoire penché sur le lit, - tu n'en es pas là, mon cher... je compte bien te sauver.
- Non... J'ai trop bien choisi mon homme, va, pour en revenir... Comme je t'ai mis dedans, mon pauvre Malivoire! - Et il eut une espèce de sourire. - Tu comprends, je ne pouvais pas me tuer, moi... Quand on a une vieille mère qu'on veut laisser vivre... Mais les malheurs... ça arrange tout, un malheur... Tu prendras tous mes livres, entends-tu... et ma trousse, je veux que tu la gardes... Pourquoi je me suis tué, n'est-ce pas?... Approche plus près... C'est cette femme... Il n'y a eu qu'elle dans ma vie... Ils ne lui avaient pas fait assez respirer de chloroforme : je leur disais bien... Ah! le cri qu'elle a fait quand elle s'est réveillée... avant la fin!... il ne m'a pas quitté, ce cri-là, depuis le temps! [...] Alors, tu sais, elle est morte... Il m'est venu l'idée que je l'avais tuée... Je l'ai revue... je la revoyais avec du sang... Et je buvais... je buvais... parce que je l'aime toujours... Voilà... C'est tout, tout... (SP 167.)

D'emblée, ces quelques lignes de l'avant-dernier chapitre placent la mort de Barnier à la fois sous le signe d'une volonté autopunitive et d'un besoin de quitter un monde où sa bien-aimée n'existe plus. Mais il convient d'être attentif à tout ce que ces points de suspension désignent : d'une part, ils rythment la parole spasmodique d'un homme dont l'esprit est émoussé par l'abus d'alcool, par le poignant de sa situation et par le délire de l'agonie qu'il sent monter en lui; d'autre part, ils morcellent le discours sinueux, décousu, tâtonnant et contradictoire (« je ne pouvais pas me tuer, moi », « je me suis tué ») d'un locuteur ému et souffrant qui cherche non seulement à donner l'heure juste à un ami et confident, mais aussi à choisir ses mots, malgré son franc parler habituel, par pudeur d'en dire trop; enfin, ils témoignent du caractère approximatif de ce que confesse Barnier, car, de fait, ils désignent tout ce qu'il ne dit pas : des choses que Malivoire sait, d'autres qu'il ne sait pas, des choses connues du lecteur qui a lu toute l'histoire (nous sommes à deux pages de la fin du livre), d'autres qu'il devine à peine. À l'évidence, le passage précis où les Goncourt révèlent le suicide de leur personnage met en abyme le processus de liaison des fragments épars qui anime l'œuvre toute entière.

Conclusion : leçons de l'empoisonnement

Des « oreillers renflés et blancs » (SP 83) où enfouir sa tête endolorie aux « quatre murs blancs » (SP 168) où enfermer les consultations, la chirurgie ou la mort, en passant par la panoplie innombrable de cloisons blanches que contient l'hôpital, et par la neige que se frotte au visage Barnier pour couper court à sa turpitude lubrique, nous avons vu que la ré-articulation du délié dans *Sœur Philomène* l'emporte sur tous ces dispositifs. Ainsi, ce qui tue Romaine et qui hante Barnier, c'est que le voile – blanc – du chloroforme n'ait pas tenu. La relation procède notamment du regard perspicace du personnage qui sait deviner ce qui se cache derrière les voiles, de la même façon que le lecteur attentif et imaginatif est convié à lire entre les lignes d'une narration qui escamote, estompe, tait, préférant s'en tenir à des allusions, à des indications évasives, à des mots à double sens. Or, les frères Goncourt dans leur roman placent l'ensemble de ces connexions sous le signe d'une métaphore qui fait florès à l'époque et dont l'association avec les établissements de santé va de soi : celle de la contagion. Nous avons retracé la prégnance de l'imaginaire épidémique dans des romans naturalistes où l'héroïne éponyme s'enlève la vie à la fin du récit, notamment *Madame Bovary* de Flaubert et *Madeleine Féral* de Zola, mais nombre d'autres œuvres de ce courant littéraire nous auraient mis sur la même piste.

Il est donc faux de croire qu'une poétique aussi puissamment entichée de pathologies puisse « pass[er] sous silence la coloration pathologique d'un tel acte¹⁶⁸ », ainsi que le prétend à tort Adeline Trombert-Grivel. Mais cela ne veut pas dire que le trouble identitaire auquel sont confrontées et dont périssent les principales

¹⁶⁸ Adeline Trombert-Grivel, « L'imitatrice », *loc. cit.*, p. 158. Voici, à des fins de transparence, l'intégrale des conclusions de Trombert-Grivel : « Alors que médecins, psychiatres, criminologues, sociologues et autres experts continuent jusque tard dans le siècle à faire de l'acte suicidaire des femmes une marque de déviance pathologique et invitent à traiter préventivement celles qui en portent les stigmates, les romanciers – plus précisément de la mouvance réaliste et naturaliste – passent sous silence la coloration pathologique d'un tel acte pour mettre en avant, au contraire, le germe identitaire que, d'après eux, le suicide ainsi conçu recèle. » *Ibid.*

suicidaires du naturalisme ne trouve pas une expression poignante et engageante : comme l'a montré avant nous Trombert-Grivel, le suicide des protagonistes féminins de cette littérature, règle générale, malgré la misogynie ambiante, se donne à lire comme le résultat de pressions sociales, morales, conjugales, qui – tout en étant impossibles à soutenir sans sacrifier, à la façon de sœur Philomène, son identité, son autonomie, sa personnalité – sont le lot de toute femme de l'époque. Pour ces auteurs, l'impressionnabilité exacerbée de la femme est imputable à sa nature; la femme n'en est que plus rentable du point de vue littéraire, elle qui, dans ces conditions, tombe plus réalistement victime de ces contraintes.

L'analyse révèle l'importance de l'imaginaire de la contagion dans *Sœur Philomène* et invite à revisiter la genèse de ce roman à la lumière de cette notion. On sait que l'œuvre est née d'une anecdote rapportée par Louis Bouilhet, ami de Flaubert et ancien étudiant de médecine, en présence des deux frères. Le *Journal* du 5 février 1860 raconte la scène :

Déjeuner chez Flaubert. Bouilhet nous conte cette jolie nouvelle d'une sœur de l'hôpital de Rouen, où il était interne. Peut-être amour platonique avec un interne de ses amis. Le trouve pendu un matin. Sœurs cloîtrées et ne descendant dans la cour de l'hôpital que le jour du Saint-Sacrement. La sœur entre dans la chambre du mort, s'agenouille, prière muette d'un quart d'heure. Lui, lui donna dans la main, sans un mot, une mèche de cheveux du mort. Elle ne lui en parla jamais, mais depuis, très aimable pour lui¹⁶⁹.

On voit combien cette histoire détenait une valeur intrinsèquement littéraire pour les Goncourt, qui la désignèrent par le mot « nouvelle » d'emblée¹⁷⁰. Elle leur donna l'idée du roman et l'envie de documenter celui-ci sur le terrain, ce qu'ils feront à la fin de la même année. Or, Colette Becker a récemment prouvé que leurs explorations de la Charité à la fin de 1860 n'étaient pas leurs premières incursions en milieu hospitalier; cinq ans plus tôt, à l'occasion d'un voyage en Italie, ils avaient visité un établissement de santé vénitien :

¹⁶⁹ Edmond et Jules de Goncourt, entrée du 5 février 1860, *Journal*, op. cit., t. II, p. 354.

¹⁷⁰ D'ailleurs, le tout dernier chapitre de leur roman reproduit à quelques détails près le récit de la mèche de cheveux, qui devient volée par la sœur plutôt que donnée par Malivoire (incarnation romanesque de Bouilhet).

Le récit de Bouilhet a ravivé ces souvenirs enfouis et a donné la trame romanesque [...]. Mais la trame dramatique, forte, originale, vers quoi tend l'œuvre, l'opération d'un cancer du sein que Barnier pratique sur son ancienne maîtresse, son premier amour, l'amour de sa vie, et qui échoue, la jeune femme meurt, la vision sinistre du monde de la maladie, de la décrépitude, de la souffrance et de la mort qu'est l'hôpital viennent de l'expérience de 1855¹⁷¹.

Autrement dit, Becker démontre que, s'il n'y a pas nécessairement deux romans dans ce roman à deux héros, il y a assurément deux vécus fondateurs qui ont frappé l'imaginaire des deux romanciers et qui en organisent la matière, en constituent la double trame. Allant plus loin, parce que le germe du roman qu'ils portaient en eux a pour ainsi dire été réveillé par l'histoire de l'interne pendu qu'ils ont cueillie chez Flaubert, nous dirons, avec Becker, que l'expérience vénitienne de 1855 a contaminé les séances de documentation de 1860 et les notes recueillies à cette occasion. Cette contamination appartenant à la genèse du texte sera relayée dans la version définitive du roman par les équivoques et quiproquos : ils prolifèrent et engendrent une circulation des idées dont le propre est d'affecter, d'altérer, de miner *a posteriori* le sens de ce qui a été lu précédemment¹⁷².

À elle seule, la mort que l'interne Barnier s'est choisie condense quantité de schèmes aptes à évoquer les contaminations psychiques et physiques qui caractérisent *Sœur Philomène*; par là elle s'impose comme partiellement involontaire, fruit d'une infection suicidogène attrapée dans l'enceinte close qu'est l'hôpital. Par un tour de force dont sans doute seuls les grands romanciers ont le secret, les frères Goncourt

¹⁷¹ Colette Becker, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », *loc. cit.*, p. 13. « En fait, les Goncourt ne mentionnent pas l'expérience déterminante faite le 18 décembre 1855 à la Scuola di San Marco – cinq ans très exactement avant leur première visite à l'hôpital de la Charité », précise Becker. *Ibid.*, p. 12-13. Ce que Becker suggère, c'est que la présence des auteurs à la Charité aura beaucoup servi à confirmer des pressentiments, des éléments de scénario, des dialogues, bref, des documents qu'ils possédaient déjà.

¹⁷² Pierre-Jean Dufief l'a montré : « Les romanciers multiplient les effets de retard : ce procédé a la fonction narrative d'exciter la curiosité du lecteur, mais il exprime également la vision "philosophique" d'un monde illogique où les causes et les effets ne s'enchaînent pas. Un long temps de latence sépare fréquemment la présentation des faits et gestes de ce qui peut les expliquer. Barnier arrache brutalement la bande des mains de la sœur. Pourquoi? Le lecteur n'apprend que beaucoup plus tard que l'interne se méfie des jeunes religieuses devant les horreurs de la maladie. Les Goncourt déconstruisent le récit, le passé n'est pas évoqué dans sa plénitude et ne se fige jamais dans une vérité définitive; constamment de nouveaux détails amènent le lecteur à compléter, à reconsidérer la vision qu'on lui a donnée des faits. » (SP 11.)

parviennent à démontrer tout le pouvoir de liaison d'un geste, le suicide, si puissamment associé à l'idée de coupure, d'interruption, de rupture du *continuum*. Joue pour beaucoup dans cet effet la mise en scène, par les Goncourt, d'une contamination volontaire à la place de la pendaison que présentait l'anecdote originale, la corde du pendu étant plus immédiatement envisagée dans ses coupures (suspension de l'individu et de la vie, pour n'en nommer qu'une), ainsi que nous le constaterons à la lecture du *Petit Chose* d'Alphonse Daudet¹⁷³. Car si le salut de Philomène procède, comme nous l'avons montré, de la division du moi par un geste sacrificiel de l'ordre de la mort volontaire partielle, la mort de Barnier opère à l'inverse bon nombre de reliaisons, bien qu'elle se produise par l'intermédiaire d'un *couteau* de chirurgie (c'est quelque scalpel sans doute, les Goncourt ne précisent pas la nature de l'instrument). Relevons-en deux : la contamination virale à laquelle il se prête dans la salle d'autopsie, scalpel en main (symbole phallique de pénétration), rappelle celle qu'il a encourue, *allumé* par l'alcool et par l'atmosphère « chaude et suante » (c'est-à-dire sensuelle, excitante) de l'officine (SP 146), en empoignant la sœur Philomène; deuxièmement, l'expression qu'il emploie pour signifier que le mal est fait, qu'il n'en réchappera pas, « j'ai trop bien choisi mon homme », non seulement atteste le fait qu'il s'agit d'un choix (et non d'une erreur), mais signale l'aspect sélectif d'un processus qui porte le suicidant à embrasser le *style de mort* d'autrui (Barnier sélectionne un homme décédé précipitamment d'une affection dont on ne revient pas), et qui sous cet angle renvoie, par opposition, au *style de vie* d'autrui embrassé par Marie Gaucher lorsqu'elle devient sœur Philomène et dompte « [t]out ce que lui restait de la femme ».

En fait, à bien y regarder, l'ensemble des suicides que nous avons examinés jusqu'ici, que ce soit celui d'Emma chez Flaubert, ceux de Thérèse, de Laurent et de Madeleine chez Zola, celui de Barnier chez les Goncourt, se distinguent par leur dimension contagieuse qui renverse, du moins partiellement, le sème traditionnel de

¹⁷³ Voir notre chapitre V.

la rupture (interruption, effacement). Or, tous ont pour *modus operandi* l'empoisonnement, cutané ou gastrique. C'est à se demander si, du point de vue symbolique, l'idée de poison qui circule dans le tube digestif ou dans les vaisseaux sanguins imposait son évidence aux romanciers voulant suicider leurs héros malades.

D'une certaine manière, en se tuant Barnier accomplit le destin de Philomène à sa place, comme si elle s'était suicidée par procuration. Interprétation osée que certains critiques goncourtiens n'ont pas hésité à avancer, dont Pierre-Jean Dufief :

Dans l'univers pessimiste des Goncourt, la destinée des héros épouse une courbe tragique. Philomène échappe à cette loi fatale et c'est Barnier qui va, à sa place, assumer la dégradation physique et morale avant de se suicider, concentrant alors sur lui l'attention. Cette dualité permet aux Goncourt de préserver la religieuse de la déchéance, et donc de respecter les convenances. (SP 16.)

Barbara Giraud accorde son analyse à ce point de vue :

En effet, par le suicide de Barnier, la mort est là où on ne l'attend pas. Contrairement à la religieuse que l'on voit véritablement se faner, ce personnage de médecin qui, au départ, n'a aucune pulsion morbide, qui a la science à sa disposition pour le protéger de la mort, est celui, paradoxalement, qui cède à la pulsion morbide¹⁷⁴.

De plus, cette stratégie de dédoublement narratif permet, au sein d'un groupe littéraire en train de se constituer autour du désir de refondre le réalisme, de distinguer le personnage qui donne son nom au livre des Goncourt de celui qui donne le sien au fameux livre chahuté de Flaubert. On ne saurait négliger l'importance pour les Goncourt de ne pas refaire le même livre qu'un de leurs prédécesseurs, surtout celui d'un ami. Le suicide éventuel de Philomène l'eût trop rapprochée d'Emma. Qui plus est, le transfert à Barnier des nervosité, langueur et morbidité de la religieuse permet aux Goncourt de demeurer plus fidèles à l'anecdote racontée par Bouilhet, dont leur imagination avait été frappée. Mais laissons de côté ces considérations extratextuelles (respect de la bienséance, respect d'un devancier, respect du document factuel) et revenons aux deux personnages principaux. Ils partagent un certain nombre de traits. Tous deux souffrent de migraines (SP 117), tous deux ont

¹⁷⁴ Barbara Giraud, « *Sœur Philomène* ou comment la mort s'invite à l'hôpital », *loc. cit.*, p. 116.

l'obsession de leur métier, tous deux remettrent en cause leurs convictions devant l'horreur de la mort, Giraud l'a bien vu¹⁷⁵. Plus important encore, le corps de métier de chacun les place quotidiennement devant la mort. Même, comme le remarque Giraud, ils seront tous deux confrontés à la mort d'un être aimé et décédé partiellement par leur faute : Barnier est face à la mort de Romaine, Philomène face à la mort de Barnier¹⁷⁶. Au fond, à travers ces deux personnages à la dévotion semblable, chargés tous deux de la salle Sainte-Thérèse, les Goncourt cherchent à confronter deux conceptions des soins offerts aux patients de la Charité.

Mais le trait majeur qui les associe l'un à l'autre est celui du désir sexuel contrarié par des circonstances abstraites. La passion d'une religieuse pour un être autre que Dieu est un penchant jugé illicite par la loi chrétienne. L'amour de Barnier pour Romaine est rendu impossible par le décès de celle-ci – Giraud a bien étudié l'aspect « indicible¹⁷⁷ » et abstrait de la mort, réalité par essence impossible à connaître et à représenter... En somme, chacun a sa faute à expier. Par conséquent, il convient tout à fait que le suicide de Barnier tue autant le corps de l'interne que celui de la religieuse, à tout le moins sur le plan symbolique. C'est bel et bien l'image finale que soumettent les Goncourt dans *Sœur Philomène* : l'héroïne ne prend son plein envol qu'une fois Barnier décédé. Elle devient alors complètement aérienne. Sorte de fantôme dont Malivoire peine à se rappeler la présence, elle n'est plus qu'une « apparition » (SP 169). Désormais vouée à un isolement total, ne serait-ce qu'en raison de la mort de son seul ami à l'hôpital (qui est aussi l'homme qu'elle désirait), Philomène n'interagira plus du tout avec l'extérieur, elle ne regardera plus les gens autour d'elle, elle ne les verra plus (SP 169). Il ne reste plus d'elle que l'esprit. Le corps a été si bien dompté qu'il est comme mort, asséché, évanescant : retourné à l'anonymat et à l'indifférenciation desquels il émergeait dans l'*incipit*.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 115.

Autrement dit, le suicide qui clôt *Sœur Philomène* immole deux amours. L'analyse offre l'image quelque peu effrayante d'une distribution, voire d'une propagation des motivations suicidaires au sein du personnel romanesque. Vision désolante qui, après tout, s'accorde avec le cadre du récit – un hôpital. Or, dans la salle Sainte-Thérèse les affections psychiques semblent courir encore plus vite que les infections somatiques, symptôme probant d'une décadence en cours¹⁷⁸. Barnier lui-même, quelques minutes à peine après s'être volontairement infecté afin de mourir sans qu'on croie à un suicide, déclare à Malivoire (qui pour l'heure n'en sait rien) :

Je veux prouver que la mort naturelle, cette mort qui était la mort de l'homme dans les temps primitifs... et qui est sa fin propre au bout de tout... la mort naturelle n'existe plus. Dans notre vie moderne, tout le monde meurt par accident. La vie ne s'use plus : elle se casse. C'est un suicide plus ou moins lent... (SP 163.)

Il en fera certes la preuve, nous le savons, non pas par la parole ou par l'écriture, car il a perdu la maîtrise de ces facultés, mais par l'exemple. Toutes les morts modernes seraient donc peu ou prou des suicides; et c'est un esprit positif qui parle, un esprit affecté, il est vrai – « J'ai changé », admet Barnier deux lignes plus haut (SP 163) –, un esprit sachant tout de même discerner l'actuel de l'ancestral. Perspective effrayante d'une épidémie de suicides diagnostiquée par les médecins de l'époque. Névrose collective parfaitement accordée au sentiment de fin de tout qui se fait jour dans la seconde moitié du siècle et se répand comme une grippe à la grandeur de la France, tout spécialement à Paris. Pierre-Jean Dufief décrit le phénomène épistémologique ainsi que ses conséquences sur le plan littéraire :

¹⁷⁸ « Rien n'est plus convenu, au commencement du Second Empire, que l'évocation du tarissement énergétique du corps social », souligne Jean-Louis Cabanès. « Décadence et inachèvement dans l'esthétique des Goncourt », *loc. cit.*, p. 32. Aussi, l'esprit positiviste, dominant à l'époque, conçoit le suicide avant tout comme un témoin éloquent de décadence tant personnelle que sociale. Au plan collectif s'impose la métaphore omniprésente du « corps social », dans laquelle le suicidé peut figurer un membre malade dont le corps cherche à se couper, pour prévenir l'infection d'autres membres. C'est dire que, dans une perspective évolutionniste proche de l'eugénisme (d'inspiration spencérienne), la société aurait pour réflexe « naturel » d'éliminer ses individus malades par simple souci d'hygiène sociale. Le suicide apparaît alors comme un mécanisme d'autoprotection spécialement efficace; et sa recrudescence effrénée, un symptôme pour le moins inquiétant. Voir notre chapitre III.

Les décadents partagent une commune vision du monde; ils ne croient plus que le temps suive un cours linéaire comme le pensait un romantisme optimiste encore confiant dans le progrès, mais ils sont persuadés qu'à l'apogée succède nécessairement le déclin. L'angoisse de l'usure, l'obsession de la déperdition de l'énergie culminent dans les esprits avec les phantasmes de fin du monde ou de mort de la terre. Les Goncourt vivent intensément ce sentiment d'une usure cosmique [...].

Le décadent n'est plus capable d'une perception globale de la réalité et le monde s'émiette à ses yeux en une multitude de fragments. L'œuvre littéraire perd son unité pour devenir une rhapsodie, un assemblage de morceaux divers¹⁷⁹.

Difficile, à la lumière de notre étude de la contagion suicide dans *Sœur Philomène*, de ne pas reconnaître en ce roman une percée littéraire non seulement dans la direction de l'enquête clinique naturaliste, mais aussi dans celle de l'effritement des grands ensembles, caractéristique de la décadence. « Une partie importante de leur entreprise "réaliste" se laisse transcrire en termes de "décadentisme"¹⁸⁰ », abonde Enzo Caramaschi, parlant des deux frères.

En fait, le point principal où se joignent les deux poétiques (il y en a plusieurs) est, justement, l'esthétisation d'une notion qui va de pair avec le suicide, celle de la *morbidité*, laquelle constitue le nœud gordien rattachant les Goncourt « fondateurs du réalisme physiologique » aux Goncourt « initiateurs du décadentisme¹⁸¹ », selon Cabanès. Il faut reconnaître là, sans aucun doute, la donnée essentielle d'un siècle entiché du morbide comme le fut la Renaissance du macabre, suivant la distinction qu'avance Michel Foucault dans sa *Naissance de la clinique* :

[L]a perception de la mort dans la vie n'a pas la même fonction au XIX^e siècle qu'à la Renaissance. Elle portait alors des significations réductrices : la différence de destin, de la fortune, des conditions était effacée par son geste universel; elle tirait irrévocablement chacun vers tous; les danses des squelettes figuraient, à l'envers de la vie, des sortes de saturnales égalitaires; la mort, infailliblement, compensait le sort. Maintenant elle est constitutive au contraire de la singularité; c'est en elle que l'individu se rejoint, échappant aux vies monotones et à leur nivellement [...]. De là l'importance du morbide. Le *Macabre* impliquait une perception homogène de la mort, une fois son seuil franchi. Le *Morbide* autorise une

¹⁷⁹ Pierre-Jean Dufief, « Les Goncourt précurseurs de la décadence », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, no 3 (1994), p. 14-15.

¹⁸⁰ Enzo Caramaschi, « La déconstruction décadente du roman », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, no 3 (1994), p. 42.

¹⁸¹ Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de *L'Art du XVIII^e siècle* », *Romantisme : Critique et art*, vol. 21, no 71 (1991), p. 91.

perception subtile de la manière dont la vie trouve dans la mort sa figure la plus différenciée. Le morbide, c'est la forme *raréfiée* de la vie; en ce sens que l'existence s'épuise, s'exténue dans le vide de la mort; mais en cet autre sens également, qu'elle y prend son volume étrange, irréductible aux conformités et aux habitudes, aux nécessités reçues; un volume *singulier*, que définit son absolue rareté¹⁸².

Ainsi, souligne Foucault, tandis que « jadis on contractait la lèpre sur fond des grands châtiments collectifs », l'homme du XIX^e siècle en devenant pulmonaire se distingue des autres, au double sens du mot : « Privilège du phtisique¹⁸³ », note-t-il, ironisant à peine. « La mort a quitté son vieux ciel tragique; la voilà devenue le noyau lyrique de l'homme¹⁸⁴ », conclut Foucault à juste titre, songeant à la valorisation romantique de la mort. Barnier se singularise en réitérant le geste par lequel tant d'âmes fébriles du premier XIX^e siècle ont demandé à vivre posthumément. Le tragique resurgit néanmoins dans la seconde moitié du siècle (dissipant l'éloquence posthume), et dans toute sa singularité Barnier reste exemplaire d'un fait collectif qu'il incarne et qui le dépasse. Car, de quelque façon qu'on le retourne, son suicide est le résultat d'une épidémie gangrenant l'homogène, une épidémie de singularité.

Qu'est-ce qui se cache derrière le choix de Barnier de déguiser son suicide en accident? Encore de la contamination. Au moment où la notion de la mort volontaire est mentionnée pour la toute première fois aux oreilles de Barnier – par Malivoire qui lui demande : « Tu veux donc te tuer? » (SP 152) –, l'idée n'a pas encore fait son chemin; Barnier se contente, pour toute réponse, de balbutier : « Me tuer? Me tuer!... » (SP 152.) L'interne est présenté comme un être passionné, de ceux qui ont la bravoure morale de défendre leurs convictions contre vents et marées; il est d'une intolérance aiguë pour tout ce qu'il estime mensonger (SP 153); nous l'avons vu, il s'emporte contre les « euphémismes mélodieux », contre le sentimentalisme hypocrite de ses amis internes et, à moindre escient, contre la naïveté innocente des sœurs de la Charité. Pourtant, à considérer la façon dont il occulte son suicide, nous

¹⁸² Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, op. cit., p. 175-176.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 176.

¹⁸⁴ *Ibid.*

pouvons postuler que le « virus » de la bienséance mensongère l'a atteint... Mais au contact de qui? de Philomène ou de Malivoire? Et pourquoi ce ne serait pas le médecin en chef? Certes, la contamination peut autant se produire verticalement qu'horizontalement; elle est aussi une métaphore efficace pour rendre compte d'un apprentissage... Voici comment. Romaine a été victime d'une chose que le médecin en chef désigne sous le vocable « accident ». Résultat, Barnier regarde autour de lui et ne voit plus que cela : « Dans notre vie moderne, opine-t-il le jour même de son infection, tout le monde meurt par accident. » (*SP* 163.) À son tour, il se rend victime d'un « accident », ne serait-ce qu'un faux accident; c'est qu'un mensonge délicat vaut, finalement, peut-être mieux que la vérité crue au sein de la société que Barnier quitte. De ce point de vue, le geste ultime de l'interne prend la valeur d'un respect de l'ordre social établi – aux antipodes du sens que l'ère romantique a associé à la mort volontaire. Plus encore, ce geste témoigne d'une forme de commisération pour autrui et surtout d'une bonne connaissance des mœurs, preuves d'une leçon bien apprise. Tout le contraire de la déchéance que la pure imitation laissait appréhender. Ce suicide-là signale alors un apprentissage (tout au plus personnel), puisqu'il devient paradoxalement le signe que l'interne révolté finit par adhérer à l'un des grands rouages immuables d'un monde au sein duquel il n'aura plus à évoluer.

DEUXIÈME SECTION

PHILOSOPHIES DU SUICIDE

CHAPITRE V
RITES DU SUICIDE : LES ÉCARTS DU PETIT CHOSE
ET DE DÉSIRÉE DELOBELLE¹

Entre une mort volontaire et la féconde
espérance dont la voix appelait un
jeune homme à Paris, Dieu seul sait
combien se heurtent de conceptions, de
poésies abandonnées, de désespoirs
et de cris étouffés, de tentatives
inutiles et de chefs-d'œuvre avortés².
HONORÉ DE BALZAC

Ce qui choque dans le suicide n'est pas toujours la volonté de mourir. Si lâche, si navrante, si paradoxale puisse-t-elle sembler, la mort volontaire peut aller de soi. On repêche une morte de la Seine et sur elle on trouve « une lettre en loques, effacée, où l'on peut lire quelques mots : *L'enfant... pas d'arg... mois de nourrice...* / Le teneur de livres hausse les épaules avec l'air de dire : “Je connais ça...”³ » La misère frappe partout et depuis toujours, le suicide est l'une de ses armes de prédilection, voilà tout ce qu'en pense le teneur de livres en fonction à la morgue, dans le conte qui ouvre la deuxième partie des *Contes du Lundi* qu'Alphonse Daudet publia en 1873. Il n'y a pas de quoi s'indigner; la misérable anonyme a abrégé ses jours, rien de plus. Si la foule pourtant s'émeut, s'étonne, pousse un cri, ce n'est pas en raison de la mort volontaire, c'est à cause de l'âge de la victime : « “Oh! qu'elle est jeune... Quel dommage!...” / Et l'on se pousse et l'on chuchote...”⁴ » Ainsi, c'est de l'écart d'âge entre les morts ordinaires et celle-ci qu'émane la violence de cette mort présentée comme banale – le lot ordinaire des déshérités et des incompris –, si

¹ Ce chapitre comprend une réflexion qui a fait l'objet d'une prépublication (en version très écourtée et moins approfondie) dans l'édition 2011 du Bulletin de l'Association des amis d'Alphonse Daudet : Sébastien Roldan, « Jeunesse et suicide : les écarts d'un *Petit Chose* », *Le Petit Chose*, no 100 (2011), p. 99-122.

² Honoré de Balzac, *La Peau de Chagrin*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. X, p. 64.

³ Alphonse Daudet, « Un teneur de livres », conte d'abord paru dans *Le Soir* du 19 septembre 1871, puis recueilli en 1873 dans les *Contes du lundi*, repris dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 716.

⁴ *Ibid.*

commune en vérité qu'elle a fait naître à Paris un commerce lucratif⁵ : « Il paraît que les affaires vont bien. Le brave homme a l'air satisfait d'un comptable en face d'un bon inventaire de fin d'année⁶ », précise la narration daudétienne à l'égard du teneur de livres. « Il faut être enragé, vraiment, par ce temps-là... se dit-il en frissonnant; qu'est-ce qu'elles ont donc toutes⁷? » Obstinément répandue de tous temps et en tous lieux, à l'œil habitué à la côtoyer la mort volontaire paraît l'amie irrémédiable des désespérés, l'unique porte de sortie des laissés pour compte; avec le recul des chiffres, avec celui du nombre, avec le regard englobant du sociologue ou du « teneur de livres » qui est aussi un observateur et un compilateur objectif, la mort volontaire devient un mal nécessaire du corps social, lequel semble, par ce procédé radical si difficilement acceptable au point de vue moral, s'amputer tout naturellement de ses membres les plus faibles, les plus malades, les plus corrompus, les plus irrécupérables.

Cependant lorsque le « teneur de livres » ne se contente plus de *tenir* des livres et se propose d'en *faire* à partir des prosaïques et sordides réalités qu'il a observées et consignées dans ses notes, il devient un romancier du réel – et de quel réel! Alors, parce que le cours général du monde est exemplifié par un cas individuel, la mort volontaire reprend de son mordant, redevient le pire outrage qu'on puisse faire à la vie, même lorsqu'elle est mauvaise. Et d'ailleurs, comment pourrait-elle être

⁵ Balzac atteste dès *La Peau de chagrin* ce négoce florissant des repêchés dans la Seine, commerce qui dégoûte assez Raphaël de Valentin au début du roman pour que, du haut du pont, il se décide à se tuer plus tard, dans la nuit à l'abri des regards indiscrets plutôt qu'au grand jour devant tous : « Arrivé au point culminant de la voûte, il regarda l'eau d'un air sinistre. / "Mauvais temps pour se noyer, lui dit en riant une vieille femme vêtue de haillons. Est-elle sale et froide, la Seine!" / Il répondit par un sourire plein de naïveté qui attestait le délire de son courage; mais il frissonna tout à coup en voyant de loin, sur le port des Tuileries, la baraque surmontée d'un écriteau où ces paroles sont tracées en lettres hautes d'un pied : SECOURS AUX ASPHYXIES [...]; il entendit sonner les écus comptés à des bateliers pour sa tête par le préfet de la Seine. Mort, il valait cinquante francs, mais vivant il n'était qu'un homme de talent sans protecteurs, sans amis, sans paillasse, sans tambour, un véritable zéro social, inutile à l'État, qui n'en avait aucun souci. Une mort en plein jour lui parut ignoble, il résolut de mourir pendant la nuit, afin de livrer un cadavre indéchiffrable à cette Société qui méconnaissait la grandeur de sa vie. » Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, op. cit., p. 65-66.

⁶ Alphonse Daudet, « Un teneur de livres », loc. cit., p. 716.

⁷ Ibid.

si mauvaise cette vie, semble nous demander Daudet à la toute fin du conte, lorsqu'en guise de chute il nous informe que la morte s'appelait « *Félicie Rameau* », qu'elle était « *brunisseuse* », qu'elle n'avait que « *dix-sept ans*⁸ » : comment peut-on s'enlever la vie quand on a un métier respectable, quoique modeste, quand on a la *félicité* (ou presque) pour prénom et pour nom de famille la célébration chrétienne commémorant l'accueil triomphal de Jésus entrant à Jérusalem ? n'est-il pas trop tôt pour se tuer quand on n'est qu'une jeune branche – un rameau –, quand on est dotée d'un prénom nous prédestinant au bonheur ? Or, la foule a tort, nous dit Daudet : l'écart qui la choque ne devrait pas être celui de la jeunesse, mais bien celui qui rend une jeune ouvrière avec enfant à charge incapable de survivre à Paris. Sa critique est sociale : une société saine ne se couperait pas d'un membre si ordinaire, au potentiel si grand.

La foule s'indigne à l'idée de cette mort qui survient si précocement, de la même façon qu'on crie à l'injustice devant la mort d'un enfant ; on s'effare, on reste ahuri, maussade et coi ou emporté et sentencieux, hors de soi assurément, en raison non pas d'une réelle violation de la justice – le suicide n'est plus punissable en France depuis la Révolution (1791) –, mais du côté inhabituel, extraordinaire et déplorable de l'événement. L'ordre courant des choses veut que les enfants survivent à leurs parents, et l'espérance de vie moyenne dans la seconde moitié du XIX^e siècle veut qu'on s'attende à rencontrer des défunts de trente-six ans⁹, non de dix-sept. Qui plus est, les suicides en bas âge, avant vingt ans, représentent une infime proportion des morts volontaires enregistrées par les statistiques officielles. La tranche des seize à vingt-et-un ans est la moins encline au suicide par nombre d'habitants selon les chiffres rapportés par Alexandre Brierre de Boismont en 1856¹⁰ ; abondent en ce sens

⁸ *Ibid.*

⁹ « La durée moyenne de la vie humaine est, de nos jours, de trente-six ans quatre dixièmes » note Pierre Larousse à l'article « Vie » de son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *op. cit.*, t. XV, p. 1006.

¹⁰ Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, *op. cit.*, p. 78.

ceux analysés quarante ans plus tard, en 1897, par Émile Durkheim, lequel tire le constat suivant : « Non seulement le suicide est très rare pendant l'enfance, mais c'est seulement avec la vieillesse qu'il arrive à son apogée et, dans l'intervalle, il croît régulièrement d'âge en âge¹¹. » De telles considérations disent combien, sur la seule base de la rareté et hors de toute notion sociologique ou philosophique (qui aggravent nécessairement l'émoi), pouvait choquer le suicide d'une jeune personne. Car tout manquement à la loi des chiffres nous paraît un terrible coup du sort, une calamité, une infraction flagrante aux règles auxquelles la vie nous a accoutumé.

Il n'en demeure pas moins que, dans les esprits, la jeunesse est une composante capitale du profil des suicidés. C'en est même un trait caractéristique. Quoique du point de vue statistique elle soit rare chez les jeunes, la mort volontaire, au sein de l'imaginaire du XIX^e siècle, trouve dans l'enfance et l'adolescence un terrain particulièrement fertile et des conditions favorables à sa navrante moisson, comme en témoignent ces quelques lignes du même Brierre de Boismont :

Le suicide étant dans le plus grand nombre des cas le résultat d'une détermination, il faut que celui qui la prend ait déjà une certaine force de volonté. Aussi cet acte est-il rare avant 15 ans. Depuis quelques années, cependant, on a publié plusieurs observations de suicides de 7, 8 et 9 ans. L'observation apprend, en effet, qu'il existe des enfants dont l'imagination se développe de très bonne heure, et s'ils vivent au milieu des influences sociales de l'époque, cette faculté, développée outre mesure par cette espèce de serre chaude, peut acquérir une impressionnabilité extrême¹².

Prenant acte de cette nouvelle inclinaison alarmante, le suicidologue passe aussitôt aux accusations :

La pensée du suicide chez les enfants paraît avoir fait des progrès depuis quelques années. Tous les ans les comptes rendus de la justice criminelle enregistrent un certain nombre d'enfants au-dessus de quatorze ans, qui ont mis fin à leurs jours. Cette triste tendance, plus commune dans la capitale, tient à la mauvaise éducation qu'on leur donne. En les conduisant aux drames modernes, en leur laissant lire des romans, en racontant devant eux les histoires de suicides rapportées dans les journaux, on dépose dans leur cœur les germes du mal, et vienne

¹¹ Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 79.

¹² Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, op. cit., p. 67-68.

une contrariété un peu vive, qui prend à leurs yeux les proportions d'un violent chagrin, ils n'hésitent pas à se donner la mort¹³.

Imagination débridée, impressionnabilité aiguë, éducation inadéquate, lectures dangereuses... voilà un refrain avec lequel nous sommes désormais familiers¹⁴. Les romanciers n'ont pas été parmi les derniers à le relayer. Déjà au XVIII^e siècle, Goethe avait montré le rôle essentiel opéré par la jeunesse dans la mort volontaire : *Les Souffrances du jeune Werther* auraient sans doute été moins graves et moins fatales si le fameux héros de Goethe avait été un peu plus mature; car, à lire de près le classique de 1774, on sent bien que l'adjectif qui figure dans le titre joue pour beaucoup dans la mort que se donne Werther à la fin. D'ailleurs, l'une des premières lettres qu'adresse Werther à son correspondant, au tout début du roman, confie la chose assez directement :

Que chez les enfants tout soit irréflexion, c'est ce que tous nos doctes pédagogues et gouverneurs ne cessent de répéter. Mais que les hommes faits soient de grands enfants qui, d'un pas mal assuré, errent sur ce globe, sans savoir non plus d'où ils viennent et où ils vont; qu'ils n'aient point de but plus certain dans leurs actions, et qu'on les gouverne de même avec du biscuit, des gâteaux et des verges, c'est ce que personne ne voudra croire; et, à mon avis, il n'est point de vérité plus palpable¹⁵.

Cent ans plus tard, très exactement, Daudet dans son roman *Fromont jeune et Risler aîné* emploie l'expression « drame juvénile¹⁶ » pour parler du chagrin qui gonfle le cœur de Désirée Delobelle : l'amour éperdu que celle-ci entretient pour l'élu de son cœur ne lui est pas rendu, la dévotion exemplaire qu'elle consacre à un père ingrat non plus; autrement dit, elle a beau s'appeler Désirée, personne ne veut d'elle, pas même sa propre famille; blessée, elle se jette à la Seine comme Félicie Rameau avant elle. Encore une fois, la jeunesse du protagoniste suicidaire est mise en cause de façon prépondérante, comme elle l'était aussi avec ce qu'il est convenu d'appeler la

¹³ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁴ Voir notre chapitre IV.

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, dans *Romans*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ Alphonse Daudet, *Fromont jeune et Risler aîné*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. 1, p. 1089. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Fromont jeune et Risler aîné* seront désormais désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle FjRa suivi du numéro de la page correspondante.

« génération de 1830 » dont on ne compte plus les « enfants du siècle¹⁷ » en mal de vivre. Daudet n'est pas avare dans ses romans de références discrètes à la littérature sentimentale de la génération 1830 et notamment à son chantre Alfred de Musset; Patrick Berthier relève par exemple dans *Le Petit Chose* les allusions à *Mimi Pinson* et à *Frédéric et Bernerette* de Musset¹⁸. Aussi, il n'est pas farfelu de considérer comme un clin d'œil à la fameuse *Confession d'un enfant du siècle* ce sous-titre si significatif : *Histoire d'un enfant*, qui oriente d'entrée de jeu l'idée qu'on se fera de ce chétif héros éponyme, le petit Chose, suicidaire notoire.

Règle générale, le suicide d'une ou d'un jeune dans le roman du XIX^e siècle répond à une poétique du sentiment exacerbé, à une esthétique des passions vécues tant à fleur de peau que de fond en comble, avec pour conséquence un trop-plein d'émotions à libérer par le retranchement dans la mort. Parmi les symptômes usuels, nous avons jusqu'ici recensé l'hystérie du personnage, sa marginalité, sa féminité, son impressionnabilité et son côté poète, qu'on peut aussi appeler *bovarysme*, pour les œuvres appartenant à la seconde moitié du siècle. Les choses l'environnant, ses lectures, les gens de son entourage, exercent sur lui les mêmes poussées, les mêmes troubles internes et les mêmes abrasions épidermiques que sur les autres, mais lui les éprouve avec plus d'acuité, s'en laisse imprégner plus aisément et plus durablement. Sa mobilité extrême fait qu'il s'emballe au moindre petit choc, comme s'il était un pendule plus léger que les autres; sa friabilité extrême fait que tout malaise s'installe d'emblée en lui et se propage rapidement, tournant à l'infection ou à l'obsession, comme si sa chair ou sa pensée s'altéraient plus facilement que celles des autres; sa

¹⁷ Pour bien souligner tout ce que doit cette génération à l'auteur de *Fantasio*, José-Luis Diaz dans le numéro de la revue *Romantisme* qu'il lui consacre, l'a rebaptisée « Génération Musset ». Diaz confirme que l'autodéfinition de cette génération littéraire s'est fondée autour du concept bifrons d'une jeunesse pensée comme « "perdue", désenchantée, malade, minée par le "siècle"; mais audacieuse aussi; et fantaisiste, *excentrique* ». José-Luis Diaz, « "Nous tous, enfants perdus de cet âge critique" : la "génération de 1830" par elle-même », *Romantisme : Génération Musset*, no 147 (1^{er} quart 2010), p. 14.

¹⁸ Patrick Berthier, « Notes », dans Alphonse Daudet, *Le Petit Chose : Histoire d'un enfant*, préface de Jean-Louis Curtis, édition établie et annotée par Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », no 979, 1977, p. 423, notes 4 et 5.

sensibilité extrême fait qu'il ressent à vif toute agression extérieure, et les éraflures qu'il subit creusent des sillons plus profonds, comme si sa peau plus irritable que celle d'autrui était plus mince aussi.

Pour résumer, on peut penser à une image chère à Daudet, relevée par Pierre-Jean Dufief, celle du papillon : si fragile, si éphémère, si cruellement exposé à tous les vents, si aisément écarté, repoussé au loin¹⁹. Voilà bien le portrait du petit Chose. Le héros narrateur du roman de 1868 d'Alphonse Daudet passe effectivement de l'euphorie au désespoir en un rien de temps, et pour des vétilles; il multiplie les typhoïdes autant que les idées noires; et sa volonté tout comme sa santé s'érodent à vue d'œil dès qu'il est laissé à lui-même. Mais chez Alphonse Daudet, la notion d'*écart* semble constitutive du concept de *jeunesse*; quel rôle joue-t-elle au sein de ces processus autodestructeurs? C'est ce que le présent chapitre s'attache à déterminer par l'étude attentive des mécanismes qui, dans *Le Petit Chose*, sont déclenchés quand défaille le soutien familial du héros. Si, dans la première partie de l'œuvre, l'isolement et la précarité inhérents au petit Chose dominant et culminent au collège de Sarlande avec la tentative de suicide, dans les tribulations parisiennes de la seconde partie, le dispositif derrière l'inadéquation du héros au monde se transforme radicalement, car désormais ce sont les divers milieux fréquentés qui, par la figure réitérée de la mort volontaire, fragilisent le jeune homme. L'analyse démontre qu'une poétique du suicide non seulement ponctue le récit du *Petit Chose* d'un bout à l'autre, mais l'anime, avec pour résultat peut-être inattendu d'inscrire la mort volontaire au sein d'un système symbolique complexe et pleinement salubre pour le héros, système dont la dimension rituelle est indéniable. Or, pour reprendre les termes mis de l'avant par Pierre-Jean Dufief, « Daudet dévalorise presque systématiquement » la tradition de « l'héroïsme à panache » pour ne s'intéresser qu'à « la vie quotidienne »

¹⁹ Pierre-Jean Dufief, « L'artiste : entre l'ordre et la liberté », *Le Petit Chose : Les arts et la littérature*, no 88 (2^e semestre, 2002), p. 165-167.

et à « la sphère de l'intime²⁰ »; de fait, le rite du suicide que nous mettons en évidence à la lecture du *Petit Chose*, très loin d'inscrire le héros dans la sphère publique, relève plutôt du domaine privé et, en cela, s'oppose à la conception usuelle du rite, dont Marie Scarpa propose la formulation suivante : « le rite, qui est une sorte "d'incarnation" de la coutume, au sens de "ce qui doit se faire" pour produire et reproduire la cohésion du groupe social, croise par définition le singulier et le collectif²¹ ». Ce paradoxe nous conduit à investiguer le potentiel de ritualisation du suicide dans son versant non plus constructeur de l'identité individuée, mais destructeur, à partir notamment de l'étude du roman *Fromont jeune et Risler aîné*, mais aussi en gardant en tête les morts volontaires naturalistes que nous avons jusqu'ici examinées et d'autres qui n'ont pas encore retenu notre attention. Se dessine alors une typologie du suicide en régime naturaliste qui en soi mérite d'être examinée de près avec les outils conceptuels développés par l'anthropologie et l'ethnologie.

La jeunesse du poète romantique passée entre philosophie et cirque

Le petit Chose n'est vraiment lui-même que lorsqu'il est isolé de sa famille. Durant l'enfance passée à la fabrique de foulards familiale au tout début du roman, et même ensuite à Lyon avec les « babarottes » (cloportes) qui envahissent le pauvre appartement du ménage, le héros a pour nom Daniel Eyssette; il ne reçoit le nom de « petit Chose » qu'au collège de Lyon, où son instituteur, le voyant détonner parmi les autres enfants, lui appose ce sobriquet qui lui restera : « Eh! vous là-bas, le petit Chose²²! » De façon analogue, les neuf premiers chapitres de la seconde partie du roman montrent le héros narrateur évoluant à Paris sous la protection maternelle de « ma mère Jacques » (PC 111), son grand frère, et tout le long que dure cet hiatus le

²⁰ *Idem*, « Daudet romancier intimiste », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman*, op. cit., p. 236.

²¹ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille : Une ethnocritique du Rêve de Zola*, op. cit., p. 183.

²² Alphonse Daudet, *Le Petit Chose : Histoire d'un enfant*, d'abord paru par livraisons irrégulières dans *Le Moniteur universel du soir* entre le 27 novembre 1866 et le 23 mars 1867 (1^{ère} partie), puis entre le 1^{er} septembre et le 25 octobre 1867 (2^e partie), recueilli en 1868, repris dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 16. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition du *Petit Chose* seront désormais désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle PC suivi du numéro de la page correspondante.

lecteur a droit à un répit de mésaventures; les malheurs qui n'avaient cessé de s'abattre sur le petit Chose font trêve, celui-ci tente sa chance comme poète, s'accoutume progressivement à la vie parisienne, rencontre ses voisins de palier et de lointains amis de la famille, fréquente un cénacle de littérateurs, publie un premier recueil... Tout va à peu près bien jusqu'à ce que Jacques soit contraint de quitter Paris, abandonnant Daniel à son sort et à ses travers : « Je me trouvais tout à coup plus petit, plus chétif, plus timide, plus enfant, » admet-il, « comme si mon frère, en s'en allant, m'avait emporté la moelle de mes os, ma force, mon audace et la moitié de ma taille. La foule qui m'entourait me faisait peur. J'étais redevenu le petit Chose... » (PC 168.) Ainsi, l'isolement définit le petit Chose.

Se pose alors un problème ontologique des plus sérieux pour le personnage, puisque l'isolement, par une tendance qui, force est de le constater, semble innée chez lui, le pousse invariablement à l'autodestruction. Ce qui le sauve chaque fois, l'unique rempart le gardant de la mort, ce sont les interventions nettement paternelles ou maternelles d'un membre de sa famille ou d'un proche. Jeanne Bem signale que, sous cet angle, « [l]e héros d'Alphonse Daudet ne mérite pas son prénom, "Daniel" : Daniel est dans la Bible ce jeune homme courageux et intelligent qui sait faire face aux dangers les plus imprévus et qui reste toujours ferme dans ses convictions²³. » Pour être tout à fait juste, il faut concéder que certains adjuvants, quand même bien intentionnés, en viennent à nuire par moments à leur protégé; notamment, l'envie d'écrire des vers, penchant présenté dans *Le Petit Chose* comme « un prurigo lamartinien » (PC 116) – c'est-à-dire une maladie contagieuse de l'épiderme (à éviter absolument lorsqu'on a la carapace si fragile) –, est transmise deux fois plutôt qu'une par l'aîné au cadet des Eyssette. D'abord, il confie au petit Chose le cahier rouge dans lequel il avait commencé « un poème, un grand poème » (PC 23) sans toutefois réussir à y mettre plus de quatre vers : « Jacques me dit : "Je te le donne, mets-y ce

²³ Jeanne Bem, « Le parti pris des choses : analyse du *Petit Chose* », dans Colette Becker (dir.), *Permanence d'Alphonse Daudet? Actes du colloque des 20-21-22 mars 97*, Nanterre, Publidix, coll. « Les Cahiers RITM », 1997, p. 100.

que tu voudras." Savez-vous ce que j'y mis, moi?... Mes poésies, parbleu! les poésies du petit Chose. » (PC 24.) Et le narrateur de résumer : « Jacques m'avait donné son mal. » (PC 24.) La deuxième occurrence se produit longtemps après, lorsque le petit Chose débarque à Paris : « Il n'y a plus à hésiter », s'enthousiasme Jacques, « Daniel, tu es poète, il faut rester poète et chercher ta vie de ce côté-là. » (PC 116.) L'engouement de l'aîné pour les productions poétiques du cadet est tel qu'il prend le parti d'organiser et de financer à lui seul cette carrière littéraire pour le moins hasardeuse : « – Oh! Jacques, c'est bien difficile... Les débuts surtout. On gagne si peu. / – Bah! je gagnerai pour deux, n'aie pas peur », rétorque-t-il entêté (PC 116). Ainsi, quand M. Pierrotte, un ami de la famille, propose au petit Chose une place dans son « beau magasin de porcelaines » sis au passage du Saumon (PC 110), près de la rue Montorgueil, Jacques s'empporte d'indignation :

« Daniel Eyssette, marchand de porcelaines!... Par exemple, je voudrais bien voir cela! disait le pauvre garçon, tout rouge de colère... C'est comme si on proposait à Lamartine de vendre des paquets d'allumettes, ou à Sainte-Beuve de débiter des petits balais de crin... Vieille bête de Pierrotte, va! Après tout, il ne faut pas lui en vouloir; il ne sait pas, ce pauvre homme. Quand il verra le succès de ton livre et les journaux tout remplis de toi, il changera joliment de gamme.

– Sans doute, Jacques; mais pour que les journaux parlent de moi, il faut que mon livre paraisse, et je vois bien qu'il ne paraîtra pas... Pourquoi?... Mais, mon cher, parce que je ne peux mettre la main sur un éditeur [...]. Le grand Baghavat lui-même est obligé d'imprimer ses vers à ses frais.

– Eh bien! nous ferons comme lui, di Jacques en frappant du poing sur la table; nous imprimerons à nos frais. »

Je le regarde avec stupéfaction :

« À nos frais?...

– Oui, mon petit, à nos frais... [...] » (PC 164-165.)

Et « ma mère Jacques » de faire publier dès le lendemain à compte d'auteur les vers de son frère. Effectivement, tout ira bien tant que l'aîné ne sera forcé de quitter Paris (pour suivre son employeur, parti en province rejoindre une parente mourante), laissant son protégé à lui seul.

Cependant, hors du couvert protecteur fourni par l'encadrement familial, le petit Chose est à l'entière merci de lui-même et des accidents de la vie. Si par cet

aspect le roman de Daudet rejoint le constat sociologique qu'énoncera trente ans plus tard Durkheim, selon quoi « la société domestique [...] est un puissant préservatif contre le suicide²⁴ », le héros éponyme se conforme avant tout à la figure familière du suicidaire romantique : il répond à un imaginaire réifié que Pierre Popovic a étudié dans son livre *Imaginaire social et folie littéraire*. Écartelé entre ses besoins personnels et les nécessités de la société, le suicidé de la littérature romantique s'élimine suivant une volonté de dénonciation désespérée du mal qui mine irrémédiablement son existence. Et, ainsi que l'a montré Popovic, ce mal recouvre autant la sphère publique de la vie que la sphère privée :

La mort volontaire figure parmi les plus fascinants motifs de l'imaginaire social du premier XIX^e siècle et, tout spécialement, de l'imaginaire social des années 1830 et 1840. La littérature romantique en témoigne. Elle l'assimile, lui donne un traitement singulier et le relance vers l'imaginaire collectif. Ce traitement a trois caractères primordiaux et scellés l'un à l'autre : une représentation de la société et des possibilités d'insertion qu'elle offre, les donnant à voir comme un obstacle insurmontable; l'absence de toute consolation privée; l'héroïsation de la figure du jeune homme lettré et l'énergisation du motif par son entremise²⁵.

Pensons à cette phrase iconique du début de *La Peau de chagrin*, lorsque Raphaël de Valentin erre de par les quais parisiens : « Combien de jeunes talents confinés dans une mansarde s'étiolent et périssent faute d'un ami, faute d'une femme consolatrice, au sein d'un million d'êtres, en présence d'une foule lassée d'or et qui s'ennuie²⁶. » Le poète romantique, en tant que héros (ou antihéros) des littératures en tous genres (poésie, théâtre, roman), meurt d'une intégration au social perçue (et dénoncée) comme impossible en l'état actuel des choses, à quoi s'ajoute nécessairement une carence affective (explicitement mise en cause), c'est-à-dire un manque d'encadrement familial ou intime, un isolement qui retire au héros toute possibilité de consolation personnelle. Consolation et protection, voilà précisément ce que son

²⁴ Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 208. Durkheim insiste sur le rôle salubre de l'unité familiale en tant qu'entité intégrale : « le facteur essentiel de l'immunité des gens mariés est la famille, c'est-à-dire le groupe complet formé par les parents et les enfants. » *Ibid.*

²⁵ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, *op. cit.*, p. 94.

²⁶ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 64. Balzac conclut avec accablement : « À cette pensée, le suicide prend des proportions gigantesques. » *Ibid.*

entourage apporte au petit Chose – et qui lui fait défaut quand on le laisse pour ainsi dire orphelin.

Mais revenons au passage où Daniel est baptisé « petit Chose » par son instituteur lyonnais. Jeanne Bem y voit avec raison une scène qui « commande l'ensemble du texte²⁷ », ce qu'atteste le titre :

En l'appelant « chose » au lieu de l'appeler par son nom, le professeur – instance sociale – l'anéantit. Il lui ôte son identité, il refuse de le considérer comme une personne, il lui dénie, bien sûr, la filiation, le nom du père, il remplace le nom individualisant par un mot bouche-trou semblable à un pronom indéfini (« chose » nous renvoie à « quelque chose »), il l'exclut de la communauté. En même temps, comme cet élève est le seul qu'il traite ainsi, il le distingue dans l'exclusion, il le stigmatise. Il en fait « peu de chose » et « autre chose »²⁸.

L'enfant a été singularisé et écarté du groupe des autres enfants par le port d'une mauvaise blouse en lieu du vêtement d'usage, excentricité qui accuse la modestie des moyens de sa famille : certes, il faut voir là se dessiner le thème à la fois souterrain et capital dans *Le Petit Chose* de la conscience aiguë et douloureuse qu'a le héros des différences sociales, comme l'a signalé Patrick Berthier²⁹. Mais il convient également de renverser le point de vue pour s'intéresser moins à la psychologie du personnage qu'à la symbolique ainsi déployée : l'enfant se trouve raillé, esseulé, entièrement exposé à toutes les méchancetés, parce qu'il est mal habillé, c'est-à-dire mal enveloppé, mal entouré, voire mal protégé... Autant dire que la protection familiale manque et faille dès que l'enfant sort de la sphère privée.

Que veut dire ce surnom de « petit Chose »? Que suggère-t-il? D'autres ont souligné avant nous le talent d'Alphonse Daudet pour l'onomastique, qui, nous l'avons dit, fournit une ironie des plus cruelles et dès plus efficaces en regard des sombres destins de Félicie et de Désirée; il s'agirait selon Patrick Berthier d'une

²⁷ Jeanne Bem, *loc. cit.*, p. 103.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Patrick Berthier, « Notes », *loc. cit.*, p. 408, note 15.

technique empruntée à Balzac³⁰. Mais voyons cela de plus près. L'adjectif en tête du syntagme est diminutif, il signifie la chétivité; le substantif renvoie à un objet indéfini et vague. Jeanne Bem commente :

À dire vrai, il ne s'agit pas d'un surnom. Un surnom vient à la place du nom et peut en tenir lieu, il individualise aussi bien que le fait un nom. Un surnom est généralement métaphorique ou métonymique, il est motivé, il a une légitimité et une consistance. « Chose » est un mot vide. Comme « truc » et « machin », il remplace un mot défailant, [...] sans signification propre. N'importe quoi peut être appelé « chose », « truc » ou « machin ». Donc cet enfant qui aux premières pages du récit était d'abord un « je » [...], puis un « Petit Daniel », puis Daniel Eyssette, à son entrée dans cette classe devient : n'importe quoi³¹.

Ensemble adjectif et substantif évoquent *quelque petite chose*, menue et sans importance, ou rabougrie, voire biscornue, ridicule peut-être, ce qui expliquerait pourquoi le héros nous est présenté ou bien « pâle, maigre » et presque transparent, ou bien « tout rouge et tout honteux » (PC 61, 121). En outre, le syntagme formé d'un déterminant masculin (« petit ») à un nom féminin (« chose ») suggère la variabilité, la précarité, l'indécision, le doute. Jeanne Bem a avant nous analysé l'inconsistance grammaticale du surnom, y voyant une forme d'androgynie qui annoncerait les « fantasmes fin-de-siècle³² ». Certes, c'est un être de poids et de format réduits qu'on désigne de la sorte, et de plus un être potentiellement décontenancé, souffrant ou triste, ou les trois à la fois, comme quand on dit familièrement se sentir « tout chose ».

Au-delà de ces considérations, l'appellation du héros renvoie avant tout, dans cette *Histoire d'un enfant*, à un être jeune, mal développé, incomplet, inapte à affronter de manière autonome les défis qu'il rencontre, impuissant à mener l'existence qu'il ambitionne ni celle qui s'impose à lui sans l'intercession favorable et renouvelable de quelque bienfaiteur. Si Anne-Simone Dufief conçoit l'indéfectible jeunesse du petit Chose comme une « fêlure invisible et non moins redoutable »

³⁰ À ce sujet, voir les notes que propose Patrick Berthier tout au long de son édition du roman. *Ibid.*, p. 404-442; voir notamment p. 433, note 6.

³¹ Jeanne Bem, *loc. cit.*, p. 103.

³² *Ibid.*, p. 107.

causée par « une maladie de la volonté qui rend l'individu incapable de parvenir à ce qu'il désire³³ », nous employons pour notre part l'image de l'*écart* ou de la *disproportion* pour caractériser cette défaillance ontologique du personnage. Pourquoi? Parce que le héros entre sans problème dans les grandes fonctions où des adjouvants puissants ou dévoués à sa cause l'ont poussé; seulement, il y cadre mal, il occupe mal l'espace qui lui est alloué. La stature du héros, son allure, sa force physique ou psychique, toutes incomplètes, ne comblent pas le moule dans lequel elles sont versées.

Ainsi, quand, croulant sous les dettes, la famille Eyssette éclate, et chacun quitte le domicile, qui pour aller vivre chez l'oncle Baptiste, qui pour partir sur les chemins en tant que commissaire-voyageur au nom de la Société vinicole, qui pour travailler au Mont-de-Piété, Daniel est mandé dans les Cévennes, à Sarlande (Alès en réalité), y agir du haut de ses dix-sept ans (l'âge est significatif, car c'est l'âge où on se tue, enseigne Daudet dans « Un teneur de livres ») comme pion de collège – une position lui ayant été acquise grâce à la recommandation d'un recteur d'université « ami de la famille » (PC 16). Quand il se présente « à l'Académie, où logeait M. le recteur », celui-ci pousse un cri de surprise : « “Ah! mon Dieu! dit-il, comme il est petit!” / Le fait est que le petit Chose était ridiculement petit; et puis l'air si jeune, si mauviète », explique alors le narrateur daudétien (PC 28). Pire, les premiers employés du collège que le héros rencontre le prennent pour un élève : « Je ne suis pas un élève du tout, rétorque-t-il humilié, je viens ici comme maître d'études; conduisez-moi chez le principal... » (PC 32.) Et ces gens de s'expliquer aimablement : « Le fait est, dit l'homme aux moustaches [...], que nous avons ici des élèves beaucoup plus grands et même plus âgés que monsieur... Veillon l'aîné, par exemple. / – Et Crouzat, ajouta le concierge. / – Et Soubeyrol... fit la femme. »

³³ Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », no 5, 1997, p. 98.

(PC 33.) L'effet de comique est clair³⁴. Il émane de l'énorme écart entre l'importance que le petit Chose se donne à son arrivée à Sarlande et le regard que portent sur lui ces aînés censés être des collègues; il se renouvelle quelques lignes plus loin, lorsque le nouveau pion fait connaissance avec ses homologues : « Quatre ou cinq grands garçons de vingt-cinq à trente ans » (PC 37). Si les dissemblances de gabarit et d'âge sont soulignées d'entrée de jeu, bientôt l'écart se creuse encore davantage. Le petit Chose raconte :

Le plus grand et le plus gros d'entre eux prit le premier la parole; c'était M. Serrières, le fameux Serrières, que j'allais remplacer.

« Parbleu! s'écria-t-il d'un ton joyeux, c'est bien le cas de le dire que les maîtres se suivent, mais ne se ressemblent pas. »

Ceci était une allusion à la prodigieuse différence de taille qui existait entre nous. On en rit beaucoup, beaucoup, moi le premier; mais je vous assure qu'à ce moment-là le petit Chose aurait volontiers vendu son âme au diable pour avoir seulement quelques pouces de plus. (PC 38.)

Pour ce chétif petit Chose, marcher sur les pas de son prédécesseur s'annonce d'autant plus ardu que, littéralement, il ne lui arrive pas à la cheville. À Sarlande, « le petit Chose fait figure d'énergumène inclassable, écrit André Not, [s]on apparence frêle le destine au camp des victimes obstinément brimées, tandis que ses fonctions lui imposent l'autorité impitoyable du pion³⁵. » Le pauvre ne réussira pas à endosser un tel rôle, cela saute aux yeux. D'ailleurs, le directeur du collège s'en aperçoit au premier coup d'œil : « Mais c'est un enfant! » proteste-t-il, bondissant de son fauteuil (PC 34). Ce qui fait si peur au principal et qui fait tant rire le reste des personnages, c'est la « grande jeunesse » (PC 34) du nouvel employé de l'établissement.

Cette *jeunesse* – « véritable espace transitoire » qui, comme le souligne Véronique Cnockaert, représente une question d'envergure pour « l'écrivain qui

³⁴ Anne-Simone Dufief note qu'il s'agit d'un style propre aux tout premiers romans daudétiens, l'écriture tendra à estomper par la suite ces saillies : « Dans *Le Petit Chose*, Daudet faisait une place au rire et à la plaisanterie, mais son humour se transformera progressivement en ironie et les romans de la maturité auront une tonalité plus unie. » *Ibid.*, p. 455.

³⁵ André Not, « Daniel Eyssette, charité et révolte », *Le Petit Chose*, no 95 (2006), p. 63.

étudie les mœurs³⁶ » – structure l'ensemble de la première partie du roman de Daudet, creusant partout l'écart entre ce qu'est le petit Chose et ce qu'il veut être ou ce qu'il doit être. Il *veut* être un « homme », un « reconstruteur de foyer »; voilà l'objectif qu'il s'est fixé à son arrivée à Sarlande :

La vie l'épouvantait à présent; il se sentait faible et désarmé devant elle, et il pleurait, il pleurait... Tout à coup, au milieu de ses larmes, l'image des siens passa devant ses yeux; il vit la maison déserte, la famille dispersée, la mère ici, le père là-bas... Plus de toit! plus de foyer! et alors, oubliant sa propre détresse pour ne songer qu'à la misère commune, le petit Chose prit une grande et belle résolution : celle de reconstituer la maison Eyssette et de reconstruire le foyer à lui tout seul. Puis, fier d'avoir trouvé ce noble but à sa vie, il essuya ces larmes indignes d'un homme, d'un reconstruteur de foyer [...]. (PC 36-37.)

Il *doit* être un homme, un maître d'études pour les élèves du collège; c'est le mandat que sa famille lui a confié : « Quant à toi, mon pauvre enfant, il va falloir aussi que tu gagnes ta vie... » (PC 26) prévenait fermement M. Eyssette, qui, résigné à refaire sa vie, enjoignait fermement le jeune Daniel à être « sérieux » (PC 27), bref à se comporter en adulte.

L'une et l'autre de ces missions ne sont pas inconciliables, loin s'en faut, elles sont seulement incompatibles avec celui à qui elles incombent, lequel n'est pas un homme, ni même quelque chose d'approchant. Miné par sa petitesse, par sa santé fragile, il n'a pas le corps d'un homme; et ces terribles fièvres, qui sans cesse s'abattent sur lui et dont il réchappe toujours de peine et de misère par l'intercession inespérée d'un proche, le relèguent au statut d'enfant et l'y maintiennent. Un épisode conté par son père (devenu commis voyageur) nous servira d'unique exemple parmi de nombreuses occurrences :

« Figure-toi qu'il y a huit jours, la Compagnie vinicole m'envoie faire une tournée dans les Cévennes. Tu penses si j'étais content : une occasion de voir mon Daniel! J'arrive au collège... On t'appelle, on te cherche... Pas de Daniel. Je me fais conduire à ta chambre : la

³⁶ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés : Une poétique de l'adolescence*, Montréal; Saint-Denis (France), XYZ; Presses universitaires de Vincennes, coll. « Documents », 2003, p. 25. « La situation d'entre-deux qui définit cette période de la vie, son caractère inachevé, mais dense en désirs et en illusions, proposent à l'imaginaire romanesque des lignes vectorielles puissantes », explique Cnockaert. *Ibid.*, p. 28.

clef était en dedans... Je frappe : personne. Vlan! j'enfonce la porte d'un coup de pied, et je te trouve là, par terre, avec une fièvre de cheval... Ah! pauvre enfant, comme tu as été malade! Cinq jours de délire! [...] » (PC 58.)

S'il n'a pas la force physique ou la stature d'un adulte, il n'en a pas non plus la vigueur d'esprit, ni l'énergie, ni la détermination – nécessaires pourtant à la réussite de sa mission. Ainsi, ayant décidé d'« étudier à mort les philosophes grecs » (PC 56) pour s'enrichir intellectuellement et s'endurcir, il s'assoupit :

De grosses mouches, alourdies par la chaleur, dorment collées aux vitres... Le petit Chose, lui, fait de grands efforts pour ne pas dormir. Sa tête est lourde comme du plomb; ses paupières battent.

Travaille donc, Daniel Eyssette!... Il faut reconstruire le foyer... Mais non! il ne peut pas... Les lettres de son livre dansent devant ses yeux; puis, c'est le livre qui tourne, puis la table, puis la chambre. Pour chasser cet étrange assoupissement, le petit Chose se lève, fait quelques pas; arrivé devant la porte, il chancelle et tombe à terre comme une masse, foudroyé par le sommeil. (PC 57.)

Voilà donc notre petit Chose dans l'obligation de devenir un adulte trop tôt, c'est-à-dire trop jeune, et ce, dès le début du chapitre intitulé « Gagne ta vie³⁷ ». Il a beau prendre la ferme résolution de réussir, il n'est pas prêt, il n'est pas outillé, car « quand on est jeune, on a sur les choses et sur les hommes des idées toutes de travers » (PC 52). En plus, il ne cesse de se heurter à la méchanceté et à l'égoïsme qui règnent dans ce monde très manichéen – ou perçu tel – au sein duquel il évolue. Fraîchement entré au collège de Sarlande, le narrateur s'en plaint :

Les professeurs méprisaient le petit Chose et le regardaient du haut de leur toque. Quant à mes collègues, la sympathie que l'homme aux clefs paraissait me témoigner me les avait aliénés; d'ailleurs, depuis ma présentation aux sous-officiers, je n'étais plus retourné au café Barbette, et ces braves gens ne me le pardonnaient pas.

Il n'y avait pas jusqu'au portier Cassagne et le maître d'armes Roger qui ne fussent pas contre moi. Le maître d'armes surtout semblait m'en vouloir terriblement. Quand je passais à côté de lui, il frisait sa moustache d'un air féroce et roulait de gros yeux, comme s'il eût voulu sabrer un cent d'Arabes. (PC 42-43.)

Les proches du héros narrateur dans *Le Petit Chose* sont tous de généreux adjuvants; le reste de l'humanité s'impose en revanche dans son altérité la plus sournoise et

³⁷ Il s'agit du cinquième chapitre sur les quatorze qui forment la première partie du roman. Son titre fait écho à l'injonction paternelle formulée au chapitre précédent, lorsque le petit Chose apprend que sa famille éclate, faute d'argent.

cruelle. « Devant cette antipathie universelle, j'avais pris bravement mon parti », tranche le petit Chose (PC 43) : pour pallier ses déficiences et la conjoncture défavorable de son isolement, il préconise en effet l'adoption d'une attitude stoïque, ou « philosophique » suivant l'expression qu'il affectionne pour désigner la résilience, la fermeté, l'aplomb, le courage, l'impassibilité, etc.

C'est au moment de quitter ses études pour devenir pion qu'il se met en tête d'effectuer ce virage existentiel, afin de mieux correspondre à l'idée qu'il se fait d'une personne de cette qualité. « Cette année-là, le petit Chose achevait sa philosophie » (PC 25), apprenons-nous; aussi, quand une missive l'informe qu'une place de maître d'études l'attend à Sarlande loin de ses proches, il « repli[e] la lettre et la ren[d] à son père d'une main qui ne trembl[e] pas. » (PC 26.) Tâchant d'agir en fidèle disciple du stoïcisme antique, le héros adjoint à la quiétude « philosophique » du corps celle de l'âme : « Le petit Chose ne pleur[e] pas, lui. Comme j'ai eu l'honneur de vous le dire, c'était un grand philosophe, et positivement les philosophes ne doivent pas s'attendrir », caricature Daudet (PC 27). Ainsi, très tôt, la philosophie paraît être pour le héros le moyen par excellence de parer aux attaques émotives, de protéger un corps friable et une âme mobile à l'extrême, et, pour tout dire, de défendre un être fragile. « L'écrivain a été tout spécialement marqué par l'influence des stoïciens et par celle de Montaigne, dont il relit les *Essais* sans se lasser, notamment lors de ses cures. Daudet a appris des stoïciens qu'être heureux, c'est savoir souffrir³⁸ », commente Pierre-Jean Dufief. Bien sûr, une telle protection n'est pas sans failles : « Quand le petit Chose se trouva seul dans cette chambre froide, devant ce lit d'auberge inconnu et banal, loin de ceux qu'il aimait, son cœur éclata, et ce grand philosophe pleura comme un enfant. » (PC 36.) Il reste néanmoins que ce qu'il tente d'être, dès ce moment et jusqu'à la fin de la première partie du roman, c'est un professeur de philosophie, ce à quoi le destine sa position de pion.

³⁸ Pierre-Jean Dufief, « Daudet, le “marchand de bonheur” », dans Christian Chelebourg (dir.), *Alphonse Daudet pluriel et singulier : Rencontres de Cerisy-la-Salle (14-21 août 2002)*, Paris, Minard, coll. « Revue des lettres modernes », série « Écritures XIX », no 1, 2003, p. 218.

Mais pour y parvenir, croit-il, il convient d'abandonner la Muse et le cahier rouge du poète, et d'étudier continûment, jusque tard dans la nuit, les préceptes de la philosophie antique :

Le petit Chose, lui, ne dormait pas. Il ne rêvait pas même, ce qui est une adorable façon de dormir. Il travaillait, travaillait sans relâche, se bourrant de grec et de latin à faire sauter sa cervelle.

Quelquefois, au plein cœur de son aride besogne, un doigt mystérieux frappait à la porte.

« Qui est là ? »

– C'est moi, la Muse, ton ancienne amie, la femme du cahier rouge, ouvre-moi vite, petit Chose. »

Mais le petit Chose se gardait d'ouvrir. Il s'agissait bien de la Muse, ma foi !

Au diable le cahier rouge ! L'important pour le quart d'heure était de faire beaucoup de thèmes grecs, de passer licencié, d'être nommé professeur, et de reconstruire au plus vite un beau foyer tout neuf pour la famille Eyssette. (PC 43-44.)

D'ailleurs, il court régulièrement chez l'abbé Germane, lui emprunter des volumes du philosophe Condillac. Avec ses valeurs humanistes et ses « bizarreries », ses « brutalités » un peu balourdes (PC 51), ce rustre au bon cœur, calqué sur l'abbé Cassan, que connut Daudet durant ses années à Alès, se caractérise par des qualités germaniques trahies d'emblée par le nom qu'il porte dans le roman³⁹. « [T]out resplendissant d'intelligence » (PC 51), il incarne un modèle existentiel pour le petit Chose. Ce personnage représente une manière de vivre tangible et accessible; suivre son exemple, lui emboîter le pas, semble une voie pleinement ouverte et viable aux yeux du jeune pion :

Cet abbé Germane était le professeur de philosophie. Il passait pour un original, et dans le collège tout le monde le craignait, même le principal, même M. Viot. Il parlait peu, d'une voix brève et cassante, nous tutoyait tous, marchait à grands pas, la tête en arrière, la soutane relevée, faisant sonner – comme un dragon – les talons de ses souliers à boucles. Il était grand et fort. Longtemps, je l'avais cru très beau; mais un jour, en le regardant de plus près, je m'aperçus que cette noble face de lion avait été horriblement défigurée par la petite vérole. [...]

³⁹ À l'époque de la rédaction et de la publication du *Petit Chose*, l'humiliation de la défaite aux mains de la Prusse, les douleurs de la Commune et l'amputation de l'Alsace-Lorraine n'ont pas encore eu lieu. Aussi, la représentation courante en France de l'Allemand n'est pas la même qu'au lendemain de la guerre franco-prussienne de 1870-71; la problématisation de cette figure dans les œuvres de Daudet subséquentes à ces événements, notamment les *Lettres à un absent* et les *Contes du lundi*, mériterait d'être examinée en comparaison avec celle des œuvres antérieures.

L'abbé vivait sombre et seul, dans une petite chambre qu'il occupait à l'extrémité de la maison, ce qu'on appelait le Vieux-Collège. [...] Le soir, quand on traversait les cours pour monter au dortoir, on apercevait là-haut, dans les bâtiments noirs et ruinés du vieux collège, une petite lueur pâle qui veillait : c'était la lampe de l'abbé Germane. Bien des fois aussi, le matin, en descendant pour l'étude de six heures, je voyais, à travers la brume, la petite lampe brûler encore; l'abbé Germane ne s'était pas couché... On disait qu'il travaillait à un grand ouvrage de philosophie. (PC 51.)

Bon modèle d'inspiration pour qui se cherche une existence à l'abri de la souffrance... Le problème, c'est que ce « Mirabeau en soutane » (PC 51), grand, fort, droit, franc, humble et serein, réunit l'ensemble des qualités dont est dépourvu le petit Chose, qui à côté de ce « lion » figure tout au plus un chaton. La partie s'annonce difficile.

Le héros réussira-t-il jamais sa quête, celle d'être un reconstruteur de foyer, un homme sérieux? Pour l'heure, il est contraint de faire comme il peut, il joue à être un homme, un peu à la manière d'un acteur qui n'a pas encore bien appris son rôle, surpris par un soir de première venu trop vite. Il se tire d'affaire tant bien que mal avec les « petits », c'est-à-dire avec les plus jeunes du collège, qu'il traite en égaux et en amis, leur contant des histoires; et en retour ceux-ci l'accueillent comme un des leurs. Parmi eux, il figure simplement un enfant de plus. La symbiose entre le petit Chose et ses « petits » est soulignée par le narrateur, qui la place sous le signe de l'entente entre êtres semblables. Ainsi, à propos des fantaisies littéraires que le jeune maître d'études invente pour ses élèves, on lit : « Cela amusait beaucoup mes petits, et moi aussi cela m'amusait beaucoup. » (PC 41.) En revanche, l'échec est complet lorsqu'il est affecté au groupe des « moyens », lesquels le traitent instinctivement en ennemi; avec ceux-là il commet l'erreur de se montrer trop doux d'abord, trop sévère ensuite; bref, constamment inadéquat : « Trop doux l'année précédente, je fus trop sévère cette année... J'espérais ainsi mater ces méchants drôles, et, pour la moindre incartade, je foudroyais toute l'étude de pensums et de retenues... » (PC 65.) Résultat, le héros souffre, et les malheurs s'accumulent. D'ailleurs, ne croyons pas que ce mot de « moyens » est indifférent. D'une part, il hyperbolise l'inaptitude du

petit Chose, lequel non seulement ne peut égaler ni en taille ni en âge les « grands » dont s'occupent certains de ses collègues, mais n'arrive pas même à s'imposer aux « moyens » qu'on a placé sous sa surveillance. D'autre part, le mot convoque l'idée d'une *moyenne*, qui est aussi celle d'une norme, et il situe le petit Chose en deçà de cette norme.

Ici, comme souvent, la jeunesse ne constitue pas un critère à valeur absolue; il s'agit d'une donnée toute relative qui s'oppose à l'idée de maturité. Cnockaert a démontré combien la délimitation des notions de puberté, d'adolescence et de jeunesse paraît hasardeuse au XIX^e siècle, où prévaut une « incertitude définitoire⁴⁰ ». De même, dans *Le Petit Chose*, l'idée de *jeunesse* ne recouvre pas une période de la vie bien définie qu'on intercalerait chronologiquement entre l'enfance et l'âge adulte. C'est seulement une modulation de l'être qui sert à qualifier le petit Chose comme un attribut, non comme un nom en apposition; il s'agit purement d'une caractéristique, non d'une entité autonome; sa fonction se borne à marquer l'écart qui sépare l'être du personnage (en l'occurrence il est jeune) de son vouloir être (un homme) et de son devoir être (on attend de lui qu'il corresponde à la norme). En effet, la *jeunesse*, avec tous les sèmes qu'elle charrie dans *Le Petit Chose* (petitesse, faiblesse, joliesse, innocence, insouciance, insolence impuissance, liberté, simplicité, puérilité, lâcheté, naïveté, fragilité, timidité, frilosité, androgynie, peur, candeur, pâleur, mal de vivre, caprice, emportement, facétie, fantaisie, illusion, etc.), est le modulateur premier de l'écart entre le héros et le pion normal, tout au long du séjour à Sarlande. Elle est le moteur principal du comique tout autant que de l'action du récit. Elle fonde l'inadéquation du héros à l'existence qu'il mène et conduit droit aux diverses

⁴⁰ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés*, op. cit., p. 16. Cnockaert insiste sur les hésitations de l'épistémè de l'époque envers ces notions : « le temps de l'adolescence reste obscur, car la puberté et l'adolescence sont considérées comme des doubles chaotiques : à cette époque de la vie, génération et dégénérescence coexistent dangereusement. Ainsi, dans les revues, les traités d'hygiène ou d'éducation consacrés à la jeunesse, une ambivalence demeure. Si l'adolescence est tout d'abord convoquée pour sa vitalité, son pouvoir germinatif et ses facultés de régénération, les auteurs se soucient avant tout des dangers parallèlement liés au développement physiologique et sexuel que connaissent les jeunes. » *Ibid.*, p. 17.

mésaventures, aux multiples ratés et déconvenues, qui s'abattent sur lui et qui culminent avec sa tentative de suicide.

Cette fonction motrice de l'écart au sein du récit n'est nulle part plus remarquable que dans le chapitre XII de la première partie, où le petit Chose entreprend de se pendre à « L'anneau de fer⁴¹ » accroché au milieu du gymnase; car elle y prend plusieurs formes. Le décalage est effectivement très net entre le pion sage et sérieux qui du haut de sa chaire doit surveiller ses élèves durant l'étude et le jeune héros fébrile qui rédige sa lettre de suicide, parce que la mise en scène choisie par Daudet superpose les deux moments; ainsi, la trivialité patente des fonctions de surveillant vient miner l'intensité et la gravité solennelles de « cette lettre douloureuse », que le suicidaire « est en train d'écrire au milieu du vacarme et des enfants ameutés » (PC 86). L'effet d'écart est même redoublé formellement par le fait que Daudet intercale un registre dans l'autre, générant des ruptures de ton⁴² :

MONSIEUR JACQUES EYSSETTE,
RUE BONAPARTE, À PARIS.

Pardonne-moi, mon bien aimé Jacques, la douleur que je viens te causer. Toi qui ne pleurais plus, je vais te faire pleurer encore une fois; ce sera la dernière, par exemple... Quand tu recevras cette lettre ton pauvre Daniel sera mort...

Ici le vacarme de l'étude redouble; le petit Chose s'interrompt et distribue quelques punitions de droite et de gauche, mais gravement, sans colère. Puis, il continue :

Vois-tu! Jacques, j'étais trop malheureux. Je ne pouvais pas faire autrement que de me tuer. (PC 86-87.)

Ainsi, le narrateur interrompt sa navrante lettre inopinément pour gronder ses élèves et il dissémine les sèmes de la solennité dans l'inconvenance ambiante (il accole l'adverbe « gravement » aux punitions indifférentes qu'il distribue). L'ironie

⁴¹ Tel est le titre du chapitre (PC 83-92).

⁴² De fait, l'édition de Roger Ripoll accentue le contraste de tonalités en employant l'italique pour les paragraphes correspondant au texte de la lettre qu'écrit le petit Chose.

résultante à la fois accentue le tragique de la scène et crée un comique indéniable – Jean-Paul Colin parle d'un « suicide pour rire⁴³ ».

Et l'humour va se prolonger dans la bouffonnerie qui caractérise le sauvetage du petit Chose par l'abbé Germane, lequel renouvelle alors l'écart en infantilisant le héros, pour qui le professeur de philosophie devient une figure paternelle⁴⁴. L'affrontement burlesque entre le suicidaire bien résolu à mourir et le professeur, à qui « [u]ne seule main [...] a suffi pour mettre le suicidé par terre » (PC 89), en plus de confronter la jeunesse aux sèmes s'y opposant (comme ailleurs dans la première partie du roman), tourne au cirque, notamment avec le reproche mémorable qu'émet l'abbé après avoir décroché le petit Chose de l'anneau de fer : « En voilà une idée, de faire du trapèze à cette heure ! » gronde-t-il d'« une voix rude et narquoise. » (PC 88.) Il faut imaginer le bon abbé, et son « horrible et beau visage » défiguré, « haché, sabré, couturé » de partout (PC 51), debout, « sans soutane, en culotte courte, avec son rabat flottant sur son gilet [...] [tenant] encore sa carafe, qu'il v[ient] de remplir à la fontaine de la cour » (PC 89), répétant son injonction devant un petit Chose qui s'obstine et qui répond : « Je ne fais pas du trapèze, monsieur l'abbé, je veux mourir. » (PC 89.) Cette résolution grave et définitive qu'a prise le héros et qui le faisait désormais marcher « de ce pas délibéré de l'*homme* qui vient de prendre une irrévocable décision » (PC 86, nous soulignons), le sage et puissant abbé Germane la

⁴³ Jean-Paul Colin, « La mort, cette petite chose », dans Christian Chelebourg (dir.), *Alphonse Daudet pluriel et singulier*, op. cit., p. 134. Nous travestissons peut-être la pensée de Colin en prêtant à sa formule heureuse un double sens pour nous évident, attendu qu'il envisage la tentative ratée du petit Chose comme la simple expression « d'une crise d'adolescence très classique » (*ibid.*) et ignore par le fait même l'aspect longuement préparé de cette pendaison vers laquelle convergent pourtant tous les indicateurs d'écart ontologique et d'inconfort identitaire durant les mois passés au Collège de Sarlande. Concédonsons quand même qu'on peut être déconcerté par le fait que le petit Chose ait oublié son suicide le lendemain matin; de ce point de vue, la tentative prend le sens d'un simple caprice, manifestation puérile d'un besoin d'attention. Il reste que cette amnésie suspecte s'inscrit parfaitement dans la logique d'une jeunesse oublieuse et insouciante, que l'écrivain porte jusqu'à la caricature ici, car entre les lignes on sent poindre la volonté de Daudet d'exagérer ce trait de caractère.

⁴⁴ Reprenant une intuition de Roger Laporte, André Not a montré tout ce que le sauvetage du petit Chose par l'abbé Germane avait de maternel, même si domine toujours dans leurs relations le côté paternel de cet éducateur de peu de mots, irascible, viril et tendre néanmoins auprès du jeune pion. André Not, *loc. cit.*, p. 65-66.

renverse sans broncher, sans même sourciller, en un tournemain, gourmandant le petit Chose comme un *enfant* avant de le prendre brusquement « par la ceinture » pour « l'emporte[r] sous son bras comme un paquet, malgré sa résistance et ses supplications... » (PC 89.)

Si la moquerie aimable du sauveteur et le loufoque de sa tenue atténuent la dureté de la scène et la noirceur du propos – Daudet « dramatise et dédramatise simultanément⁴⁵ », résume Bem –, l'humour et le grotesque jumelés en l'abbé, par contraste avec la naïveté et la tristesse du petit Chose, dotent cette saynète tragicomique d'une ambiance de numéro clownesque et la donne à voir comme la rencontre heureuse et improbable d'un pitre bon viveur avec un pierrot chagrin. En effet, de tous les personnages archétypaux responsables du rire sur les tréteaux et dans l'arène (clown, auguste, bouffon, etc.), le pitre est celui dont la définition à l'époque correspond le mieux à l'image grotesque de ce théologien philosophe de campagne, apôtre des plaisirs simples et de l'humilité devant Dieu, empli d'une sagesse à la fois mûre, sereine et fruste, déployant une puissance et une virilité hors du commun pour sauver le petit Chose, avant de le moquer tendrement. Suivant le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse, « [l]e *pitre*, grotesque par état, mélancolique de caractère, [est] profond observateur et grand philosophe, car il en a vu, dans la vie, de toutes les couleurs [...]»⁴⁶. » Et pour ce qui concerne le bénéficiaire des bontés salvatrices du pitre, il s'agit bel et bien, sans nul doute, d'un pierrot; en guise de preuve, parmi nombre d'épisodes et d'indices associant le petit Chose à ce personnage de la *commedia dell'arte*, mentionnons la séquence des chapitres IX, X et XI : le maître d'armes dupant le maître d'études pour séduire Cécilia, c'est beaucoup Arlequin abusant Pierrot pour gagner le cœur de Colombine.

Ainsi, les déconvenues amoureuses du héros et l'intervention *in extremis* de l'abbé en sa faveur mènent le récit du *Petit Chose* aux abords de l'univers du cirque,

⁴⁵ Jeanne Bem, *loc. cit.*, p. 99.

⁴⁶ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, *op. cit.*, t. XII, p. 1087.

qui en soi est un univers du décalage et du jeu. La tentative de suicide comme telle le mène aussi sur le terrain de la pantomime fin-de-siècle, puisque dans ce registre théâtral, de l'avis de Jean de Palacio, la pendaison s'impose comme destin de tout pierrot « par des nécessités ontologiques », ce serait même le sort « correspondant au plus près de la vocation du personnage⁴⁷ ». Palacio dans *Pierrot fin-de-siècle* a étudié la fortune littéraire et la force symbolique de ce clown triste emprunté à la tradition italienne :

Corde sous ses pieds ou corde autour du cou, funambule ou pendu, c'est tout un : il relève toujours de ce domaine précaire entre terre et ciel. D'autres cordes (ou fils, ou ficelles) le maintiennent et le manipulent; toutes représentent clairement son destin. Entre la corde du pendu et le fil du pantin, la différence est mince, tient à un simple décalage, à un toron. Le corps se contente de suivre. Suspendu, il n'a pas d'impulsion par lui-même : il est mené, il obéit⁴⁸.

Car c'est vers l'idée du déterminisme que tire la corde du pendu en littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle... Il faut savoir que le fameux clown au visage enfariné, archétype de l'ingénu et de l'insouciant, qui dès la Restauration devint pâle, efflanqué, famélique, effronté, poltron, comme l'est le petit Chose, connaissait une vogue importante en littérature, en tant que personnage obligé de l'arlequinade et de la pantomime. Champfleury avait donné un *Pierrot pendu* en 1846, l'année suivante avait paru le *Pierrot posthume* de Théophile Gauthier, rappelle Palacio; celui-ci néanmoins souligne que la mode relayée par les initiateurs de l'esprit fin-de-siècle (notamment Baudelaire, les Goncourt et Flaubert) allait culminer plus tard, dans les années 1880-1890, avec la littérature décadente : « Pierrot incarne pour la Décadence, non seulement la légèreté du rêve coupé du réel et le désarticulé de l'homme artificiel, mais surtout une certaine difficulté d'être et comme la *passion* de la figure masculine moderne⁴⁹. » S'inscrit aisément dans cette longue lignée de figures

⁴⁷ Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990, p. 100, 99.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 189.

chagrines, on le voit, la naissance en 1868 du héros éponyme du *Petit Chose* de Daudet.

« Mieux encore que Colombine, la potence est la partenaire de Pierrot⁵⁰ », indique Palacio, car la pendaison lui procure le plaisir du corps qu'il demande en vain à Colombine : l'érection notoire du pendu est suscitée par la potence alors que la femme cruelle s'en défie, se dérobe, ce qui fait de la première une partenaire autrement plus amène, plus avenante pour un personnage aussi mal dans son corps. « Funèbre compensation qui ne peut être goûtée qu'à l'agonie, et dont Pierrot emporte le secret dans la tombe », commente Palacio :

D'habitude, c'est Colombine qui tire les ficelles et apprête la corde. Mais on a vu que Pierrot pouvait avoir avec la potence un comportement amoureux [...]. Confusion révélatrice de la gymnastique de l'amour et de celle de la pantomime : la pendaison est à Pierrot son plus beau rôle⁵¹.

Amoureux déçu, rêveur mélancolique, personnage fragile et poltron, sceptique et naïf, et suicidaire plus souvent qu'à son tour, Pierrot « apparaît non comme le héros, mais comme l'antihéros par excellence⁵² », précise encore Palacio. Or, puisque le propre de ce personnage archétypal, « pâle comme la lune, mystérieux comme le silence⁵³ », comme l'écrit Baudelaire dans son essai « De l'essence du rire », est d'être carrément incorrigible, on peut s'interroger sur l'efficacité de la leçon faite au petit Chose ainsi que sur la valeur effective des nouvelles résolutions qu'il adopte suite à sa pendaison. Car en effet, sauvé de la pendaison et expédié à Paris pour retrouver son frère par l'abbé Germane, le petit Chose multiplie les professions de foi, les serments, qui suggèrent qu'une page vient d'être tournée dans sa vie et que, dorénavant, il ne sera plus le même :

⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁵³ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », d'abord paru dans *Le Portefeuille* du 8 juillet 1855, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 538.

Bon abbé Germane! Avant de m'en aller, je jetai un dernier regard autour de sa chambre; je contemplai une dernière fois la grande bibliothèque, la petite table, le feu à demi éteint, le fauteuil où j'avais tant pleuré, le lit où j'avais dormi si bien; et, songeant à cette existence mystérieuse dans laquelle je devinais tant de courage, de bonté cachée, de dévouement et de résignation, je ne pus m'empêcher de rougir de mes lâchetés, et je me fis le serment de me rappeler toujours l'abbé Germane. (PC 91.)

Autre exemple, « il se jura deux ou trois fois très solennellement de se conduire désormais comme un homme et de ne plus songer qu'à reconstruire le foyer. » (PC 98.) Ce sont les tout derniers mots de la première partie du roman, ils sont annonciateurs d'un nouveau régime pour le petit Chose : la maturité. Le pauvre héros n'est pas au bout de ses peines pourtant, ni de ses désillusions. Il reste petit, naïf, timide, lâche, efféminé, ingrat, lâche, vaniteux... bref, petit Chose! fidèle en cela à l'exclamation « cher enfant! » (PC 101) que pousse Jacques à l'arrivée de son frère à Paris. On peut aussi penser aux directives pour le moins inquiètes que dicte l'abbé Germane lorsqu'il se sépare du héros : « File vite à Paris, ordonne-t-il, travaille bien, prie le bon Dieu, fume des pipes, et tâche d'être un homme. – Tu m'entends, tâche d'être un homme. – Car vois-tu! mon petit Daniel, tu n'es encore qu'un enfant, et même j'ai bien peur que tu sois un enfant toute ta vie. » (PC 91.) Pour constater combien peu a changé le héros une fois rendu à Paris, il suffit de songer à l'épisode où on le somme de remplacer à pied levé une « fillette de dix ans » (PC 182) pour une pièce de théâtre :

Comment faire? Où trouver un Éliacin, un *enfant* capable d'apprendre son rôle en trois jours?... Consternation générale. Tout à coup Irma Borel se tourne vers moi : « Au fait, Dani-Dan, si vous vous en chargiez?

– Moi? Vous plaisantez... À mon âge!...

– Ne dirait-on pas que c'est un homme... Mais, mon petit, vous avez l'air d'avoir quinze ans; en scène, costumé, maquillé, vous en paraîtrez douze... D'ailleurs, le rôle est tout à fait dans le caractère de votre tête. » (PC 182, nous soulignons.)

De tels indicateurs laissent planer de sérieux doutes sur l'éventuelle mue du petit Chose, lequel en définitive n'apprend pas l'autonomie et ne sera jamais vraiment un homme.

Doit-on en conclure, comme le prétend l'abbé Germane dans une longue tirade sceptique, que la philosophie en général ne procure pas vraiment la consolation personnelle que son romantique protégé espère y trouver :

« Tu t'occupes donc de philosophie? me dit-il en me regardant dans les yeux... Est-ce que tu y croirais, par hasard?... Des histoires, mon cher, de pures histoires!... Et dire qu'ils ont voulu faire de moi un professeur de philosophie! Je vous demande un peu!... Enseigner quoi? zéro, néant... Ils auraient pu tout aussi bien, pendant qu'ils y étaient, me nommer inspecteur général des étoiles ou contrôleur de fumées de pipe... Ah! misère de moi! Il faut faire parfois de singuliers métiers pour gagner sa vie... [...] »

[...]

« À propos! j'oubliais de te demander... Aimes-tu le bon Dieu?... Il faut l'aimer, vois-tu! mon cher, et avoir confiance en lui, et le prier ferme; sans quoi tu ne t'en tireras jamais... Aux grandes souffrances de la vie, je ne connais que trois remèdes : le travail, la prière et la pipe [...]... Quant aux philosophes, n'y compte pas; ils ne te consoleront jamais de rien. J'ai passé par là, tu peux m'en croire [...]. » (PC 53.)

Les remèdes au mal de vivre, avancés ici par l'abbé Germane comme substituts à la philosophie, sont bien connus en littérature, au moment où Daudet publie *Le Petit Chose*. Le travail et la prière, nous les avons rencontrés entre autres dans *Sœur Philomène* des Goncourt⁵⁴. Quant au tabac, son efficacité a été notoirement mise en scène par Balzac à la fin d'*Illusions perdues*, lorsqu'un poète romantique du nom de Lucien de Rubempré, marchant à sa mort volontaire, rencontre sur son chemin l'abbé Herrera (alias Vautrin) qui s'interpose et lui offre un cigare : « Dieu nous a donné le tabac pour endormir nos passions et nos douleurs⁵⁵... [...] Tenez?... tous vos chagrins s'en iront avec la fumée... », assure le chanoine espagnol, vantant les mérites de sa médecine douce. Lucien finit par accepter le cigare et l'allume, se disant : « Il a raison, j'ai toujours le temps de me tuer⁵⁶. » Puis, il se laisse gourmander par son nouvel ami : « Ainsi, faute de dix ou douze mille francs, vous alliez vous tuer. Vous êtes un enfant, vous ne connaissez ni les hommes, ni les choses⁵⁷. » On reconnaît bien là le discours et les façons de l'abbé Germane. Avant Balzac, le poète suicidaire Alphonse Rabbe avait chanté la magie du tabac qui,

⁵⁴ Voir notre chapitre IV.

⁵⁵ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. V, p. 690.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 693.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 695.

« comme un alchimiste », parvient « à transmuier les chagrins du présent en passagères délices », dans un poème en prose intitulé « La pipe » où il s'agit d'escamoter « un peu l'ennui de vivre⁵⁸ ». Rabbe, Provençal monté à Paris y faire carrière dans les lettres tout comme Daudet et le petit Chose, concluait son poème par un vibrant appel : « Ô ma pipe! chasse, bannis ce désir ambitieux et funeste de l'inconnu, de l'impénétrable⁵⁹. » Aucun doute, Daudet emprunte à cet univers où l'âme exaltée et tourmentée du poète romantique demande à être apaisée par les fumées du tabac.

L'abbé Germane, dont la bonhomie et les valeurs humanistes semblent, à elles seules, suffire à le promouvoir au rang de protecteur⁶⁰, de fait, mérite d'être confronté, en tant que représentant des philosophes dans *Le Petit Chose*, à la figure très négative du professeur de philosophie qu'on trouve à l'autre bout de la carrière de Daudet, dans *Soutien de famille* (1898). C'est à dix-sept ans – âge significatif dans l'univers daudétien, nous l'avons vu – que le héros, Raymond Eudeline, rencontre cet homme capable de « le plonger dans le noir le plus noir » (SF 34-35) :

Raymond approchait de ses dix-huit ans; il entrait en philosophie. Nos philosophes de lycée se reconnaissent d'ordinaire à une mine soucieuse, une gravité de chambellans, fiers de porter, brodées dans le dos, ces deux clefs symboliques et mystiques avec lesquelles Kant et Schopenhauer leur ouvrent toute l'âme humaine et toute la vie. Ne riez pas, c'est une des misères de notre pays, l'importance donnée chez nous, depuis la guerre de 70, à la philosophie, surtout la philosophie allemande, qui remplace dans nos lycées ces lumineuses « humanités », si longtemps le rendez-vous, comme le palier intellectuel des études supérieures.

[...] [L]e professeur était navrant, la doctrine désespérée; sortis de classe, les élèves entre eux ne parlaient que de suicide et de mort, de la laideur de l'existence et du néant de tout. (SF 34-35.)

⁵⁸ Alphonse Rabbe, « La pipe », *Album d'un pessimiste*, op. cit., p. 170, 169.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁰ Si l'abbé Cassan et Daudet furent amis à Alès, le personnage qui en dérive, l'abbé Germane, davantage qu'un camarade dévoué, est pour le petit Chose un défenseur bienveillant, discret et tolérant (et par là, soit, un ami véritable).

Loin de pervertir la jeunesse et de lui emplir le cerveau d'idées noires⁶¹, la pensée philosophique dans le premier roman de Daudet reste tout de même sujette à caution. D'une part, le narrateur discrédite ouvertement Condillac⁶², pour qui le petit Chose se montre curieux : « Entre nous, le bonhomme ne vaut même pas la peine qu'on le lise; c'est un philosophe pour rire, et tout son bagage philosophique tiendrait dans le chaton d'une bague à vingt-cinq sous » (PC 52). D'autre part, le bon abbé dans sa tirade prône une suspicion pour le moins féroce envers ses prédécesseurs et confrères. Avec de telles vues sur la vie, il est certes loin de représenter un icône d'orthodoxie philosophique. Il n'en demeure pas moins que, dans le roman, il incarne l'unique personnage de philosophe. Que ce soit lui qui *littéralement* ramène le pendu romantique sur terre – à plus forte raison sans avoir été délégué par un Eyssette – montre les vertus curatives et formatrices, et pour tout dire l'efficacité d'une doctrine bien incarnée. De sorte que l'on peut affirmer, sans trop extrapoler, que sa

⁶¹ Pierre-Jean Dufief commente le cadre biographique dans lequel s'inscrivent les attaques de Daudet, devenu père de famille (et donc « soutien »), contre la philosophie allemande, et en particulier contre le pessimisme schopenhauerien : « L'écrivain s'intéresse à Schopenhauer mais il déplore son influence démoralisante sur la jeunesse; Alphonse avait été très choqué par la tristesse de Léon après les cours consacrés par Burdeau à la pensée du philosophe allemand. Dans ses derniers romans, *Soutien de famille* et *La Petite Paroisse*, il tente de remédier au pessimisme de la jeune génération marquée par la vision déprimante du monde d'une pensée étrangère [...]. Le romancier entreprend d'écrire *Soutien de famille* pour réagir contre cette philosophie désespérée; il oppose l'optimisme terre à terre d'Antonin à la cruauté désabusée de Raymond, son frère qui incarne dans cette œuvre à thèse le mauvais romancier parce qu'il porte en intellectuel qui ignore les joies simples un regard méchant sur le monde et sur ses proches; [...] Daudet se veut thérapeute et souhaite apporter au mal, à la vision pessimiste et démoralisante de Raymond, un remède, un antidote, en écrivant un roman du bonheur et de la charité [...] ». » Pierre-Jean Dufief, « Daudet, le "marchand de bonheur" », *loc. cit.*, p. 218-219.

⁶² Illustre métaphysicien français (1715-1780), Condillac n'était sans doute pas autre chose, aux yeux de Daudet et de ses contemporains, que la figure archétypale du philosophe institutionnalisé du siècle précédent. Larousse dans son *Grand Dictionnaire universel* concède à Condillac qu'il « laissera une trace durable dans l'histoire des idées en France », mais ne manque pas d'énumérer les multiples excès et contradictions qu'il trouve à sa doctrine, avant de conclure : « De quoi qu'il parle, il ne saurait rester durant deux pages entières dans le récit pur et simple des événements. Il tombe de suite dans les généralités et les sentences. » Pierre Larousse, *op. cit.*, t. IV, p. 872 et p. 873, respectivement. Au sujet de la réception et de la postérité de Condillac, Larousse cite Victor Cousin : « ce style sec et précis, de bonne qualité, mais sans nulle grandeur, [...] peu à peu s'est accrédité parmi nous comme le vrai style de la philosophie. » *Ibid.*, p. 872. Il y a quand même quelque chose de comique à imaginer le petit Chose lisant ce grand systématique au style net, rigoriste, carré et « philosophique ». Reste que la doctrine de cet idéologue précurseur de Comte et de Hegel détient quand même un versant qui a pu séduire Daudet : Condillac était un sensualiste convaincu que les sens sont le noyau de l'expérience humaine et qu'ils forment pour ainsi dire l'entièreté de notre existence.

philosophie à lui, simple et humble, détient un rayon d'action bien réel qui dément ses propos. Car ce philosophe au bon sens paysan a beau dire, il console tout de même le petit Chose après l'avoir sauvé, et aussitôt le décide à partir pour Paris.

Pierrot décroché, jeté à terre, embourbé dans le Paris naturaliste

Un tel élan suffira-t-il à engager le petit Chose dans un processus formateur, apte à lui enseigner l'autonomie, à le tirer de son penchant autolytique? Roger Ripoll constate combien est récurrent au sein de l'œuvre daudétienne le choc des rêves et aspirations du personnage principal avec la désolation cruelle et sans merci du réel effectif; il note aussi la récurrence du schéma d'échec qui y est inhérent :

Sous toutes les variations auxquelles procède Daudet, une donnée demeure fixe : l'opposition des croyances à la réalité. Bien des facteurs poussent les êtres à s'imaginer que l'ordre du monde peut être celui de leur désir, et chaque fois ils se heurtent à l'évidence contraire. Cette expérience n'amène aucun progrès, et cela même lorsque Daudet exploite en apparence le schéma du roman d'éducation, comme il le fait dans *Le Petit Chose*. Passer d'illusions en illusions ne conduit pas Daniel Eyssette à la maturité; quand il croit s'être défait d'une illusion, il s'illusionne encore⁶³.

Ripoll convient que « [c]ette opposition ménagée entre une réalité frustrante et l'illusion n'est pas propre à Daudet; elle est largement exploitée dans le roman naturaliste, où elle permet d'utiliser les ressorts du romanesque, tout en en affirmant la vanité⁶⁴ », de sorte que ce qui blesse le héros de cette littérature est précisément ce dont lui, en tant que protagoniste en mal de vivre, tout comme le roman, en tant que genre en réformation, doivent se défaire. Or, l'exemplarité des héros veut que plusieurs d'entre eux ne sachent pas survivre à la révélation immuable du désenchantement du monde : « Nombreux sont les personnages qui meurent de la ruine de leurs illusions⁶⁵ », confirme Ripoll. Et le moyen privilégié par les romanciers naturalistes pour terrasser leurs personnages rébarbatifs à la marche réaliste de l'existence humaine n'est autre que la mort volontaire.

⁶³ Roger Ripoll, « L'illusion dans l'univers de Daudet », dans Christian Chelebourg (dir.), *Alphonse Daudet pluriel et singulier*, op. cit., p. 101.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 102.

Tout compte fait, l'incorrigible jeunesse du petit Chose perdure jusqu'à la fin du roman; son penchant autodestructeur aussi. Cependant, comme le souligne Ripoll, le réel immuablement décevant ne cesse de se transformer au gré des impressions qu'il applique au protagoniste, et de la sorte laisse entrevoir quelque évolution du rapport au monde de cet être prédéterminé en termes biologiques et culturels :

La réalité s'oppose aux rêves, et pourtant elle se prête à toutes les métamorphoses. Cette contradiction ne me paraît pas propre à Daudet. Elle serait constitutive du Naturalisme. D'une part, l'imagination qui empêche de reconnaître le réel est disqualifiée; d'autre part, le réel est ce qui frappe, ce qui affecte immédiatement les sens, l'émotivité, les désirs, donc ce qui lance l'imagination, en suscitant les associations les plus variées. Si, selon le mot de Taine, la perception est une hallucination vraie, il est facile de passer d'une expérience à l'autre⁶⁶.

Autrement dit, l'impressionnabilité si périlleuse pour le protagoniste naturaliste a son envers; elle peut modeler l'individu de manière favorable, le conditionner au bonheur (plus rare, il est vrai) plutôt qu'au malheur, car l'« extrême réceptivité au monde », selon l'analyse de Pierre-Jean Dufief, est la condition première de la félicité dans l'œuvre de Daudet à ce stade de sa carrière : « Le bonheur y apparaît lié à l'hyperesthésie, à une extrême capacité à sentir, à ressentir, sur laquelle l'écrivain revient constamment⁶⁷. » On mesure la puissance de l'impact qu'une pendaïson, même auto-imposée, peut avoir sur le devenir du héros daudétien. Elle aura également un impact sur la structure du récit.

En effet, l'écart ontologique entre ce qu'est le petit Chose et ce qu'il doit ou veut être, dont la fonction consiste à animer toute la période passée à Sarlande, laissera place, suite à la pendaïson, à celui, plus habituel dans le roman de mœurs depuis Balzac, du jeune homme de province monté à Paris quêter un succès dans la capitale, plus particulièrement dans le monde des lettres. La pendaïson opère une mutation sur le héros. On sait combien cette seconde partie du *Petit Chose* doit aux *Illusions perdues* : l'humiliante lecture au passage du Saumon rappelle celle de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 105-106. Ripoll fait allusion au développement qu'effectue Hippolyte Taine au tout début du deuxième tome de son ouvrage *De l'intelligence* (1870).

⁶⁷ Pierre-Jean Dufief, « Daudet, le "marchand de bonheur" », *loc. cit.*, p. 209, 208.

Lucien de Rubempré au salon des Bargeton à Angoulême; les belles rimes de *La Comédie pastorale* que le petit Chose peine à faire éditer valent sans doute celles des *Marguerites* du poète balzacien⁶⁸. Au fond, l'écart définissant le héros évolue, il est davantage spatial; le roman devient, en quelque sorte, le petit Chose en train, puis le petit Chose à Paris, et aussitôt cela se décline avec plus de précision, en fonction des quartiers visités : le petit Chose dans un petit appartement de Saint-Germain-des-Prés, le petit Chose dans un petit commerce de Montorgueil, le petit Chose dans « un petit restaurant de pauvres » (PC 117) fréquenté par la bohème littéraire, le petit Chose dans le plus petit et le plus triste logis d'« une grande maison neuve du boulevard Montparnasse » (PC 186), le petit Chose dans un théâtre de banlieue, et ainsi de suite, un peu comme *Tintin en Amérique*, *Tintin au pays de l'or noir*, etc. Aussi, il ne faut pas s'étonner lorsque, revoyant son grand frère au beau milieu des « pages les plus sombres de [s]on histoire » (PC 186), le petit Chose murmure : « Emmène-moi d'ici, Jacques. » (PC 194.) L'unité de lieu étant rompue, l'écart dominant cesse de loger dans les attributs essentiels du personnage et devient conjoncturel; il suit donc celui-ci d'espace en espace, devenant moins *attributif* et plus purement *circonstanciel*.

En somme, dans la seconde partie du roman la tension narrative qui génère humour, péripéties et drame ne se bâtit plus tant sur l'écartèlement existentiel du héros qui, par essence, ne peut être ce qu'il doit être. Elle s'établit plutôt dans l'affrontement entre le héros et les divers milieux hostiles qu'il traverse, dont certains sont plus déstabilisants, plus capiteux, plus ravageurs que d'autres. Pour un exemple emblématique, songeons au salon d'Irma Borel, où le petit Chose, « si lâche », « [a] beau [s]e débattre », mais finit toujours par « passer par où elle v[eut] » (PC 182, nous soulignons). On remarquera de plus la spatialité qui marque tout le chapitre intitulé « Tolocototignan », dans lequel Daudet peint les « jours de misère et de honte que Daniel Eyssette a vécus à côté de cette femme [Irma Borel], comédien dans la banlieue de Paris. » (PC 186, nous soulignons.) Le laps de temps qui s'est écoulé

⁶⁸ Voir Patrick Berthier, « Notes », *loc. cit.*, p. 429, notes 3 et 4.

entre la rédaction des deux parties du roman n'est peut-être pas étranger à cette transformation⁶⁹; cependant, il ne suffit pas de dire que les conditions dans lesquelles l'un et l'autre des segments du *Petit Chose* ont été écrits ont pu influencer sur leur facture et leur structure respective, car la version définitive de l'œuvre puise dans cette dualité même un certain nombre de richesses signifiantes que l'histoire morcelée du texte peut occulter. Ainsi, ce choc frontal du héros avec la société, en se substituant à la figure de l'écartèlement existentiel, reconfigure le roman selon un schéma narratif plus typique du roman réaliste; et l'incursion dans des milieux plus sordides où règnent non seulement la malveillance mais aussi la misère et la débauche humaines se présente aussi comme la première incursion de Daudet dans le roman naturaliste, dont la notoriété, en 1868 lorsque parut *Le Petit Chose* en volume, commençait à peine à se faire au sein des cercles littéraires parisiens. Participe de cet effet le dénouement pour le moins navrant que Daudet a choisi pour son roman – dénouement pessimiste, de l'avis de Jean-Louis Curtis :

Ce qui [...] m'a frappé surtout, à cette relecture du *Petit Chose*, c'est la cruauté du trait, le pessimisme de la vision du monde, presque égal à celui de Flaubert. [...] Si l'on y regarde de près, si l'on décape le récit de ses gentillesse, de son humour rassurant, on se rend compte que presque tout y est affreux et sinistre. [...] Mais c'est au dernier chapitre que culmine, à travers une *happy end* moite d'attendrissement, le pessimisme de Daudet. Car ce qui finalement triomphe, c'est la médiocrité petite-bourgeoise, perçue et désignée comme telle⁷⁰.

Le petit Chose finit par se résoudre à une existence médiocre de petit commerçant de porcelaines, absolument dans la norme bourgeoise contre laquelle il s'est débattu tout au long du récit. Mais pour un Pierrot chagrin, ne sied-il pas de se résoudre à prendre pour beau-père ce bon vieux Pierrotte? En fin de compte, *Le Petit Chose*, c'est à la fois l'histoire d'une réussite et celle d'un échec; échec de l'aspiration à l'élévation spirituelle, réussite de l'accommodement au réel. Domination totale du social sur l'individuel, et par extension triomphe des déterminants sur la volonté personnelle.

⁶⁹ Voir à cet égard Roger Ripoll, « Notice, *Le Petit Chose* », dans Alphonse Daudet, *Œuvres*, op. cit., p. 1205-1207.

⁷⁰ Jean-Louis Curtis, « Préface », dans Alphonse Daudet, *Le Petit Chose*, préface de J.-L. Curtis, édition établie et annotée par P. Berthier, op. cit., p. 15.

La confrontation des valeurs typiquement romantiques, intimement associées à la puérilité par Daudet, à celles plus terre-à-terre et plus « adultes » d'un certain naturalisme encore naissant en 1868 traverse le roman *Le Petit Chose*. Le chapitre intitulé « Tu vendras de la porcelaine », lequel fait suite à la lecture des *Aventures d'un papillon bleu* donnée au passage du Saumon (c'est-à-dire dans la boutique de Pierrotte), s'ouvre sur une remarque d'un personnage secondaire qui, en tant qu'élève d'un « savant naturaliste », se montre hostile à l'inexactitude de l'historiette romantique inventée par le petit Chose : « L'élève d'Alfort, savant naturaliste, me fit observer que les bêtes à bon Dieu avaient des ailes, ce qui enlevait toute vraisemblance à mon affabulation. » (PC 160.) Un autre personnage prétend d'ailleurs « avoir lu tout cela quelque part » (PC 160). En foi de quoi le grand poème dramatique, « pompeusement intitulé *La Comédie pastorale* » (*Les Aventures du papillon bleu* ne sont que la première de trois parties), projet qui remonte aux « premiers jours de captivité au collège de Sarlande » (PC 150), paraît d'une part passible de mensonge et d'autre part gravement éculé. Même si Daudet parle ici, sans doute, davantage des grands scientifiques taxinomistes du siècle précédent (Buffon, Jussieu, Daubenton, etc.) que du groupe d'écrivains naturalistes en formation autour des frères Goncourt, Flaubert et du jeune Zola, il pose d'emblée l'antagonisme entre l'imagination débridée et la fidélité au réel observé par les sciences naturelles.

Sous cet angle, c'est un certain romantisme qui se trouve évacué de l'œuvre lorsque le jeune héros se pend. Car ce suicide manqué, s'il n'a pas tué le petit Chose qui (aussitôt seul) continue de multiplier les erreurs et de souffrir les mille préjudices que lui jette l'existence, il a substitué à la grandiloquente autodestruction romantique celle, plus lente, plus graduelle, plus sournoise, plus intime, plus abjecte qui allait bientôt dominer les lettres françaises : nous songeons bien sûr au long dépérissement individuel et social qui caractérise le roman naturaliste. Autrement dit, *Le Petit Chose* se subdivise en deux parties, comprenant quatorze et seize chapitres, respectivement; la première s'achève sur la pendaison du héros, tentative de suicide ratée dont les

admonestations et serments subséquents ne sont que l'épilogue; nous l'avons dit, elle mérite d'être rapprochée du romantisme mussetien comme de l'esthétisation fin-de-siècle de la mort; la seconde partie montre le héros entraîné sur une pente descendante qui le conduit aussi sûrement que la première vers la mort volontaire, cependant on la mesurera plus volontiers à l'aune du réalisme et des penchants suicidaires des héros éponymes naturalistes que nous avons étudiés jusqu'ici.

Si, donc, elle peut être lue du point de vue de l'histoire littéraire, et alors elle témoigne d'une certaine volonté, chez la nouvelle génération d'écrivains, de rompre avec le romantisme finissant (et encore dominant), la pendaison avortée du petit Chose peut aussi, bien entendu, être lue du point de vue strict de l'intrigue racontée par Alphonse Daudet. Alors, elle constitue la mise à mort des ambitions de philosophe du héros, qui ne reviendra plus au stoïcisme antique, ni à Condillac et autres Lumières. Même s'il en a réchappé personnellement, il a péri professionnellement : sa tentative de suicide a tué le professeur de philosophie qu'il devait devenir dans le prolongement de son travail comme pion, suivant le modèle offert par l'abbé Germane. Le devenir philosophe étant disqualifié en tant que modèle existentiel *viable*, renaît en Daniel Eyssette la vocation de poète. À l'inverse, on retiendra que c'est la philosophie elle-même, telle qu'incarnée par le professeur philosophe, qui littéralement ramène le pendu romantique sur terre. Qu'est-ce à dire? La philosophie est-elle une maladie qui, semblable à la poésie, conduit droit au suicide? ou est-elle, au contraire, une bonne source de consolation intime qui, à l'évidence, préserve les âmes romantiques contre le suicide en les ramenant sur terre? Doit-on plutôt en déduire qu'elle est à la fois le poison et l'antidote? Encore faudrait-il décider de quelle philosophie on parle : la lecture de Condillac a peu fait dans le sauvetage du petit Chose, et peut-être a-t-elle aggravé son mal de vivre; quant aux sages préceptes que débitait l'abbé Germane entre deux bouffées de sa pipe, ils n'ont peut-être pas nui directement au jeune homme, quoiqu'ils l'ont sans doute étonné et dérouté, mais ils ne l'ont pas non plus empêché de se pendre. Car c'est l'*action* d'un

homme féru de philosophie qui sauve le héros et non la *philosophie* comme telle de cet homme. D'ailleurs, le petit Chose reste tout aussi suicidaire qu'il l'était au départ : aussitôt laissé à lui-même, il chemine droit à la mort.

Les arides leçons de philosophie (antique et moderne) auxquelles il s'est vaillamment astreint n'ont toutefois pas été sans porter quelque fruit. Nous en voyons la preuve dans le fait suivant : entre les deux sections du roman de Daudet, le *modus operandi* de l'homicide de soi a changé, le moyen de s'enlever la vie évolue. Pour constater comment, il faut nous attarder à la comparaison qu'offre la narration pour illustrer la turpitude parisienne que le grand frère Jacques vient interrompre net lorsqu'il dégage son cadet du stupre, juste comme le petit Chose menaçait d'y sombrer définitivement. Si la mention des « cinq mois d'asphyxie morale » (PC 207) rappelle d'emblée la strangulation qu'il s'était infligée par pendaison, elle en diffère également à nombre d'égards, ce qu'on déduit à la lecture du passage où le narrateur rescapé avoue éprouver

un soulagement inexprimable. Comme ces gens qui essayent de se faire mourir par le charbon et qui s'en repentent au dernier moment, lorsqu'il est trop tard et que déjà l'asphyxie les étrangle et les paralyse : tout à coup les voisins arrivent, la porte vole en éclats, l'air sauveur circule dans la chambre, et les pauvres suicidés le boivent avec délice, heureux de vivre encore et promettant bien de ne plus recommencer. (PC 207.)

On s'aperçoit qu'un grand engourdissement moral, un triste abandon de soi parmi les pires avilissements succèdent à la pendaison. La paresse de l'action, les vicissitudes les plus basses et les misères les plus sombres, en compagnie du vil gratin des dépravations parisiennes, bref, une horizontalité morbide a remplacé la rapidité, la violence et l'imagerie verticale du suicide qui par la corde tendue comble deux aspirations idéalistes complémentaires : le rêve d'élévation personnelle et le désir de se couper d'un corps trop basement périssable. La corde certes coupe (visuellement) la tête du corps, et par la strangulation elle sépare l'esprit de la matière, reléguant verticalement le corps à sa basse matérialité terrestre tandis que la tête demeure haute, voire flotte aux cieux sous l'effet de la coupure; à l'inverse, l'individu qui se gaze se

plonge dans une atmosphère malsaine et s'abandonne à l'assoupissement de son être. De sorte que ces quelques lignes rétrospectives, qui par la métaphore du suicide manqué résument la vie du petit Chose passée auprès de « l'ensorceleuse » Irma Borel (PC 209), inscrivent ces cinq mois de dépravation comme la lente mise à mort par le héros de son destin de poète dans un environnement malsain.

Qui plus est, il ne s'agit plus ici d'une tentative de suicide en bonne et due forme, mais uniquement d'un comportement autodestructeur *analogue* à l'asphyxie volontaire – l'énoncé de Daudet est clairement comparatif. De même, quelques pages plus tôt, la narration montrait le héros procédant à un geste qui renvoie à sa pendaison à l'anneau de fer du gymnase : Daniel, encore tout maquillé pour le théâtre, dont son aîné venait de l'expurger pour « l'emport[er] bien vite à l'autre bout de Paris » (PC 202), se regardait dans le miroir, sursauta d'horreur parce qu'il se trouvait « hideux », puis décida de « pendre » sa perruque à un clou « [d]'un geste de dégoût » (PC 203). Ici, ce n'est pas seulement la gestuelle de pendaison qui nous rappelle la tentative avortée du héros, mais aussi les sentiments de répugnance et de crainte, car il les évoquait dans sa lettre de suicide : « *j'ai le dégoût, la vie me fait peur... J'aime mieux m'en aller* » (PC 87), écrivait-il⁷¹. La différence reste nette entre les deux scènes cependant, puisque désormais une pendaison symbolique suffit au héros pour signifier qu'il en a fini de cette vie et tourner la page. Il n'en demeure pas moins qu'en pendant sa perruque, le petit Chose met un terme définitif à sa carrière de comédien, comme si la chevelure postiche accrochée « au beau milieu de la muraille » (PC 203) détenait une efficacité dissuasive semblable à celle de la

⁷¹ La dialectique des deux scènes de pendaison nous est également suggérée par la résurgence du tragicomique allié aux personnages de la *commedia dell'arte* qu'apportent deux phrases de Jacques rapportées au style direct. D'abord pour consoler le petit Chose : « Voyons! séchez vos larmes, jeune repent, et regardez-vous dans la glace, cela vous fera rire. » (CP 203.) Puis à propos de la perruque pendue : « C'est très vilain, ce trophée de guerrier apache... Nous avons l'air d'avoir scalpé Polichinelle. » (CP 203.)

potence⁷² : « C'est mon remords, déclare le petit Chose à Jacques, mon remords palpable et visible, que je veux avoir toujours devant moi. » (PC 203.) Dans l'ordre, nous avons donc : une pendaison réelle du héros qui met un terme au projet de se faire professeur de philosophie; une pendaison métonymique (la perruque valant pour la tête) qui, mise en œuvre par le héros, coupe court à la vie de comédien; une asphyxie au charbon évoquée comparativement par le narrateur pour illustrer à quel point il est revenu de ses lubies et ne recommencera plus, et cette comparaison signe la fin de l'aspiration poétique.

À la toute fin du roman, le motif du suicide ressurgit encore, certes amoindri et pour ainsi dire une nouvelle fois mis à distance sémantiquement, présent néanmoins, quand le héros, qui a renoncé à son existence rêvée (« La fin du rêve » est le titre du dernier chapitre du *Petit Chose*), consent bravement à se faire marchand de porcelaines. Non seulement est-ce entériner la mort de son devenir de poète, c'est embrasser l'existence qu'il dénigre depuis le début. « De la poésie, de "la recherche des rimes", Daniel passera au prosaïsme du commerce et de l'idéal au "matérialisme" de la survie⁷³ », résume Silvia Disegni. Jean-Louis Curtis commente :

⁷² Rappelons la pratique séculaire qui consistait à élever des potences ou des fourches patibulaires souvent à la croisée des chemins pour exposer le plus de gens possible au châtement dissuasif qu'elles donnaient à voir. Parfois, les criminels étaient suppliciés ailleurs, sur la place du village par exemple, pour être ensuite accrochés de la sorte, exposés ainsi à la vue de tous.

⁷³ Silvia Disegni, « Alphonse Daudet : du vers à la prose. Poète et poésie dans les *Lettres de mon moulin* et *Le Petit Chose* », *Il confronto letterario*, no 29 (mai 1998), p. 212. Au fond, les rimes semblent avoir perdu leur pouvoir d'attraction dans la société où évolue le petit Chose, ce que souligne d'emblée la narration (et qui lui fait interrompre le récit versifié des *Aventures du papillon bleu*, réécrit au passage du Saumon) : « Les vers, par le temps qui court, n'ont pas le don de plaire, je le sais. Aussi, j'arrête là mes citations, et je vais me contenter de raconter sommairement le reste de mon poème. » (PC 157-158.) Or, Disegni a bien montré le souci constant du héros, dans les diverses lectures publiques qui scandent le récit, d'adapter ses productions littéraires à son auditoire (sans toujours recueillir de succès) : « il revient à Daudet d'avoir replacé le problème de la création littéraire dans un contexte d'échange [...] : la vocation n'est plus simplement affaire de muse, d'inspiration intime mais s'inscrit dans l'espace créé par l'attente du destinataire. » *Ibid.*, p. 207. L'adieu à la vie de poète n'est, de ce point de vue, que le dernier d'une série de compromis concédés aux exigences du public ainsi qu'à la logique marchande du monde. Et puisque « [l]a poésie est aussi une manière de prendre une revanche sociale en s'illustrant, en devenant célèbre », écrit Disegni, cette dernière étape de

Le rêve est mort, tué par trop de petites misères, de déceptions, d'humiliations, de ratages. On renonce à l'espoir d'une carrière littéraire. On se résigne définitivement au quotidien. On vendra de la porcelaine, entre le beau-père Pierrotte et les conjugaux « yeux noirs »... Certes, l'amour est là, qui va sans doute transfigurer cette grisaille. N'empêche, Daniel a besoin de tout son courage pour lire l'enseigne de la boutique où est inscrit, en même temps que son avenir, le piteux constat de son échec... Comme épilogue déprimant, Flaubert n'a pas trouvé mieux. (En passant : *Le Petit Chose* est publié en 1868, *L'Éducation sentimentale* en 1869... Le rapprochement est instructif⁷⁴.)

L'analogie entre le comportement du héros et la mort volontaire n'est plus alors que lointaine; pas même soulignée par le texte, elle est tout au plus symbolique, et il incombe au lecteur attentif ainsi qu'à l'exégète de la relever. Et plus ça va, moins ces suicides sont concrets. Voilà peut-être la contribution de la philosophie : elle aurait permis au petit Chose de séparer le sujet de l'objet (l'une de ses vertus les plus couramment reconnues), de s'abstraire du processus autolytique. Mais cette séparation n'appartient-elle pas également au rire en tant que réaction spontanée et cathartique? C'est en tout cas l'avis défendu par Baudelaire dans « De l'essence du rire » : « le sentiment du comique [...] rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre⁷⁵. » Baudelaire avance d'ailleurs quelques notations qui, pour notre propos, éclairent d'une lumière particulière le loufoque de la pendaison du petit Chose :

Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*. Mais le cas est rare⁷⁶.

Le rire, la philosophie génèrent la coupure, le recul face à soi. Et pourquoi n'attribuerions-nous pas au suicide lui-même cette nouvelle aptitude que développe le héros suite à sa tentative de se donner la mort? L'auteur ne prétend-il pas, dans son

conciliation signifie en même temps pour le petit Chose l'abdication définitive du désir – puéile sans doute – de se venger du sort. *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15-16. Pour une analyse des similitudes entre *Le Petit Chose* et *L'Éducation sentimentale*, les deux romans – respectivement sous-titrés *Histoire d'un enfant* et *Histoire d'un jeune homme* –, on se reportera à Jeanne Bem, *loc. cit.*, p. 100-101.

⁷⁵ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire », *loc. cit.*, p. 543.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 532.

roman suivant, *Fromont jeune et Risler aîné*, qu'il y a « des suicides d'où l'on revient presque toujours et d'où l'on revient guéri » (*FjRa* 1167)? Après tout, attenter à ses jours est affaire de conflit entre soi et l'autre (qui est en soi ou hors de soi, peu importe), nous l'avons assez dit. C'est toujours l'histoire d'une séparation du moi, d'une fragmentation. D'ailleurs, « l'alternance subtile du "je" et du "il" qui rend parfois problématique l'identité du narrateur » du *Petit Chose*, comme l'a bien vu Anne-Simone Dufief, reproduit ce fait : la narration en première personne tend à se retirer du texte précisément à l'approche de la mort volontaire, pour céder la place à la troisième personne afin de permettre « à l'auteur de se distancier, sans cesser pourtant de s'identifier au personnage⁷⁷ ».

Le suicide partiel : une panacée?

En somme, *Le Petit Chose* est jalonné de suicides partiels dont la fonction consiste à tuer une part de la jeunesse du héros. Ce « jeune trompe-la-mort » (*PC* 221), selon l'opinion avisée que prononce un médecin au dernier chapitre, en éliminant de son existence une profession qui ne lui convient pas, réduit l'écart entre son être et ce que la société lui demande d'être. Chaque concession au destin petit-bourgeois que la vie le force à endosser bloque une part de son horizon personnel en définissant comme cul-de-sac l'avenue qu'il avait suivie jusque-là. Et sous cet angle chaque renoncement constitue véritablement une forme de mort partielle – c'est pour le petit Chose une mort qui lui sied, une petite mort qui ne vaut sans doute pas le bref sursaut de jouissance préalable. Pire, l'obturation définitive de chacune des voies « mauvaises » empruntées par lui, quoique vécue de moins en moins violemment – il s'agit là peut-être de l'unique « progrès⁷⁸ » du personnage dans le roman –, n'en est pas moins désolante, car elle plonge le récit dans une atmosphère assombrie de

⁷⁷ Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, op. cit., p. 220.

⁷⁸ « Daudet utilise bien le modèle du récit d'apprentissage, mais il le détruit par son utilisation même : les apprentissages qu'il raconte ne mènent à rien », observe Roger Ripoll, « Les apprentissages et leurs échecs », loc. cit., p. 55-56.

morosité où le seul accommodement possible avec la vie demeure la veule résignation à ses exigences et à ses méchancetés.

« La jeunesse [n']est pas l'âge des possibles. Romancier pessimiste, Daudet crée des personnages qui ne sont pas en mesure de progresser, et il tire des effets pathétiques ou ironiques de leurs échecs⁷⁹ », écrit Ripoll. Néanmoins une lueur d'espoir perce à travers la noirceur du propos, et elle n'émane pas nécessairement de la fameuse pitié montrée par le narrateur pour ses personnages souffrants – unique au sein du corpus naturaliste – qu'on a tant vantée chez Daudet pour être sa marque de commerce. Certes l'auteur du *Petit Chose*, comme d'ailleurs tout au long de sa carrière de romancier, « construit un point de vue qui privilégie l'empathie et propose une vision de l'existence qui, si elle reste pessimiste, n'en est pas moins sensible⁸⁰ », ainsi que l'affirme Isabelle Droit dans sa thèse. À vrai dire, cette sensibilité au malheur n'est nullement exclue de l'attitude pessimiste, elle en est même l'un des fondements théoriques chez Schopenhauer notamment, lequel préconise, à partir du constat de la souffrance universelle (qui se révèle dans les grands tourments), d'apprivoiser la douleur en s'en détachant :

Quiconque se tue veut la vie, il ne se plaint que des conditions sous lesquelles elle s'offre à lui. Ce n'est donc pas à la volonté de vivre qu'il renonce, mais uniquement à la vie, dont il détruit en sa personne un des phénomènes passagers... C'est justement parce qu'il ne peut cesser de vouloir qu'il cesse de vivre, et c'est en supprimant en lui le phénomène de la vie qu'il affirme son désir de vivre. Car c'était justement la douleur à laquelle il se soustrait qui aurait pu, comme mortification de la volonté, le conduire au renoncement et à la délivrance. Il en est de celui qui se tue comme d'un malade qui, n'ayant pas le courage de laisser achever une opération douloureuse mais salutaire, préférerait garder sa maladie. La souffrance supportée avec courage lui permettrait de supprimer la volonté; mais il se soustrait à la souffrance, en détruisant dans son corps cette manifestation de la volonté, de telle sorte que celle-ci subsiste sans obstacles⁸¹.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁰ Isabelle Droit, « La mise en mots de la mort : L'œuvre d'Alphonse Daudet », *loc. cit.*, f° 285.

⁸¹ Arthur Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, traduit, annoté et précédé d'une vie de Schopenhauer par Jean Bourdeau, Paris, Baillière, 1880, p. 61. Rappelons que chez Schopenhauer la « volonté » désigne non pas cette faculté autonome de l'être capable d'exercer son vouloir personnel, mais bien une force extérieure à l'individu et qui l'aliène subrepticement, qui lui imprime des désirs, des instincts qu'il croit siens alors qu'ils appartiennent au vouloir-vivre pérenne de l'espèce, dont il n'est qu'un iota éphémère. Il importe de souligner que Daudet à ce stade de sa carrière ne pouvait avoir

Au fond, Schopenhauer invite à la mortification des désirs en guise de substitut à la mise à mort de la personne qui souffre de leur emprise cruelle. Et n'est-ce pas précisément ce que réussit, peu à peu, le petit Chose? Car la multiplication des sacrifices navrants qu'exige de lui l'existence moderne, en particulier parisienne⁸², a pour résultat corollaire de le familiariser aux mille petites morts de la vie. D'une certaine manière, ce petit Chose qui a survécu par chance à sa première tentative finit par apprivoiser la douleur et le suicide comme chacun de nous tente de dompter les bêtes qui, chemin faisant, surgissent d'un trou pour nous mordre – la plus difficile à mater d'entre elles toujours loge en nous, elle nous ronge de l'intérieur. Non seulement l'apprivoise-t-il, cette bête noire qu'est la mort volontaire, il parvient à en faire un compagnon fidèle, un adjuvant qui marche, vieillit, pâlit et s'apaise à ses côtés, parce qu'il la transforme en marqueur symbolique d'apprentissage personnel.

« Non! Jacques, plus de poèmes, plus de rimes. Ce sont des fantaisies qui te coûtent trop cher. Ce que je veux, maintenant, c'est faire comme toi, travailler, gagner ma vie, et t'aider de toutes mes forces à reconstruire le foyer » (PC 205) : cet énième serment solennel, le petit Chose le prononce juste avant d'évoquer ses cinq mois de bohème sur le mode de la mort volontaire. On peut s'attendre, après tant d'emphatiques déclarations de sa part, à ce qu'il ne tienne pas parole une fois de plus.

connaissance de la philosophie de Schopenhauer; les premiers échos de sa théorie pessimiste en France ne furent publiés qu'à partir des années 1870, et l'apogée de son influence ne se produisit qu'une dizaine d'années plus tard, avec notamment le grand succès parisien de ses *Parerga Und Paralipomena* traduits par Jean Bourdeau en 1880. C'est à travers cet ouvrage, le tout premier de Schopenhauer à paraître en français, que le cercle des écrivains naturalistes, Daudet compris, fit connaissance avec celui qu'ils appelèrent affectueusement « le vieux cynique ». Droit dans sa thèse pose un regard global sur l'œuvre de Daudet qui ne rend pas justice au pessimisme présent dans *Le Petit Chose* parce qu'elle tient compte des sorties contre Schopenhauer que donnera l'écrivain dans ses derniers romans (*La Petite Paroisse*, *Soutien de famille*). Isabelle Droit, « La mise en mots de la mort : L'œuvre d'Alphonse Daudet », *loc. cit.*, f° 279.

⁸² Chez Daudet, la capitale française prend souvent l'aspect d'une vaste et cruelle arène : ses barrières sont des murs enclosant l'individu dans un mal-être dont on ne sort que par la porte surélevée du suicide par pendaison ou sous-marine de la noyade. N'écrit-il pas dans *Fromont jeune et Risler aîné* que « les suicides ne sont pas rares à Paris, [...] pas un jour ne se passe sans qu'on relève un cadavre sur cette longue ligne des fortifications » (*FjRa* 1183)?

Pourtant, sa résolution se concrétise. Un peu comme sœur Philomène avant lui⁸³, il parvient enfin à s'engager, certes de peine et de misère, dans la vie ordinaire que le monde lui a modestement réservée. Par l'entremise du meurtre partiel de soi réitéré, il élague son être de tous les destins auxquels il a voulu s'essayer; et tout équarri il se résout à endosser celui qui lui revient.

La redoutable efficacité de ce processus nous invite à y reconnaître une dimension rituelle. Le propre des conduites symboliques ritualisées en effet est de procéder efficacement à la mue de l'individu à travers les divers stades de l'existence; de l'avis de Louis-Vincent Thomas, l'« *efficacité symbolique* » est même le trait « définissant la spécificité du rite⁸⁴ ». À cet égard, on peut évoquer en guise d'exemple la prise du voile de sœur Philomène et son astreinte rigoureuse aux règles de la communauté religieuse, dont nous avons vu qu'ils correspondaient à un suicide partiel : le rituel de prononciation des trois vœux de religion (chasteté, pauvreté, obéissance), qui signe l'entrée dans les ordres, la défend contre elle-même et contre les attaques du dehors, de sorte que, quand Barnier tente une nouvelle offensive contre le Dieu que Philomène a choisi de servir, celle-ci coupe court à la discussion par la simple mention du rite accompli :

– Voyons, franchement, il ne vous vient jamais de doute quand vous regardez cette file de lits, quand vous pensez à ce qu'il y a sous ces draps? Ça vous parle d'une Providence, l'hôpital, à vous, ma mère?... Mourir, encore c'est bon... Si ce n'était que mourir! Mais pourquoi la souffrance? Pourquoi la maladie? Ah! tenez, il y a des jours où cela révolte ma pensée... Vous trouvez un père à remercier au bout de tout cela... Moi, celui qui empoisonne la vie qu'il donne, celui qui torture le corps qu'il prête, celui qui a fait la nécessité des gens qui droguent et des gens qui taillent, la nécessité de nous tous! oui, le Dieu que l'hôpital me fait voir, c'est un Dieu implacable et sourd, un Dieu de bronze et de sang comme le Christ qui est là accroché...

– Monsieur Barnier, j'ai prononcé mes vœux lundi dernier, dit la sœur d'un ton qui ferma la bouche à l'interne. (SP 110-111.)

Théorisant le concept du rite de passage, l'ethnologue Arnold van Gennep écrivait en 1909 que « le passage d'un état à un autre est un acte grave, qui ne saurait

⁸³ Voir notre chapitre IV.

⁸⁴ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort : Pour la paix des vivants*, Paris, Fayard, 1985, p. 14.

s'accomplir sans précautions spéciales⁸⁵ »; il insistait par là sur la nécessaire invocation du sacré par des conduites symboliques homologuées, qui institue et certifie l'infailible rendement du rite de passage, éloquemment illustré dans cette scène de *Sœur Philomène*. Définis par van Gennep comme ayant pour « objet général [...] d'assurer un changement d'état ou un passage d'une société magico-religieuse ou profane dans une autre⁸⁶ », en l'occurrence l'accession de la novice au statut de religieuse consacrée, les cérémonials de ce genre s'organisent tous suivant « une séquence type », que l'ethnologue appelle « le schéma des rites de passage⁸⁷ », composée de trois grandes phases. Elles-mêmes balisées par des pratiques rituelles, ces phases se déclinent comme suit : « rites préliminaires (séparation), liminaires (marge) et postliminaires (agrégation)⁸⁸ ». Autrement dit, pour que l'individu en transition puisse au sein de la communauté renaître à sa nouvelle identité, il lui faut d'abord mourir à l'ancienne, puis s'absenter un certain temps. Cette structure tripartite du rite de passage non seulement symbolise mais fonde et entérine le transfert de l'individu d'un statut à un autre, aux yeux de la communauté comme à ses propres yeux, et ce, de manière unanime et définitive lorsque les règles, codes et pratiques admis sont suivis à la lettre.

Certes, dans le cas des suicides partiels du héros éponyme du roman *Le Petit Chose*, il vaut mieux parler de configurations rituelles que de rites en bonne et due forme : bien qu'ils mettent en œuvre des espaces scéniques, une structure temporelle réitérée, un certain nombre d'acteurs récurrents et une organisation lisible de symboles phares, c'est-à-dire les quatre éléments caractéristiques du rituel selon

⁸⁵ Arnold van Gennep, *Les Rites de passage : Étude systématique des rites*, d'abord paru en 1909, Paris, Picard, 1981, p. 263.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 14. Van Gennep explique : « dans certains cas le schéma se dédouble : cela lorsque la marge est assez développée pour constituer une étape autonome. C'est ainsi que les fiançailles sont bien une période de marge entre l'adolescence et le mariage; mais le passage de l'adolescence aux fiançailles comporte une série spéciale de rites de séparation, de marge et d'agrégation à la marge; et celui des fiançailles au mariage, une série de rites de séparation de la marge, de marge, et d'agrégation au mariage. » *Ibid.*

Louis-Vincent Thomas⁸⁹, l'espace scénique varie d'un suicide à l'autre, la structure temporelle se répète mais avec de notables différences, les acteurs (communauté et passeur) reviennent sous des configurations variables et permutable, et les symboles éminemment lisibles prennent quant à eux de plus en plus de place, au détriment des autres paramètres. Bref, il s'agit de versions dégradées de ce qu'est un rite dans sa formulation canonique, fidèles en cela au « pouvoir que possède le genre romanesque de s'appropriier tous les genres en les manipulant à sa guise, par effets d'altérations ou de distorsions⁹⁰ », sur lequel insiste Véronique Cnockaert. Ce sont des avatars incomplets, des ébauches de rituels, très personnalisées et malléables, aptes néanmoins à « exprimer et entretenir les liens, susciter le partage des émotions, solenniser ou valoriser les situations, faire circuler les biens, bref [à] assurer et renforcer la cohésion sociale⁹¹ », en conformité donc avec le désinvestissement généralisé de la modernité pour les actes symboliques, décrit par Thomas :

C'est presque un lieu commun de constater que, dans le monde occidental, on assiste à une faillite des conduites symboliques; la science et la technique étant censées fournir des réponses de mieux en mieux ajustées à tous les problèmes, on a tendance à agir sans

⁸⁹ « Les grandes manifestations prescrites par les diverses liturgies religieuses mettent en lumière les mécanismes qui structurent le rite en fonction des moyens mis en œuvre et des fins poursuivies. La solennité des grand-messes ou le cérémonial des initiations animistes, par exemple, témoignent de l'importance de la théâtralisation. Il s'agit en effet de mettre en scène une situation qui, par le médium des corps, suscite chez les acteurs et dans l'assistance une émotion dont l'intensité est la condition même de l'efficacité du rite. Comme dans le jeu et le spectacle auxquels il s'apparente, ce consensus est indispensable. [...] / Tout d'abord, le rituel requiert un *espace scénique*, un décor : c'est la forêt sacrée pour le culte animiste; c'est l'église pour la célébration de la messe. [...] En second lieu, il convient d'insister sur la *structure temporelle* du rite : il se déroule suivant une succession d'étapes ou séquences, elles-mêmes réparties en épisodes ponctués d'actions et de paroles. [...] En troisième lieu, signalons que le rite ne va pas sans *un certain nombre d'acteurs* jouant un rôle : Dieu (ou les génies et ancêtres dans le rituel animiste); les officiants qui, en vertu d'une sacralisation, sont investis d'un pouvoir qui les met en rapport avec la divinité; enfin, les fidèles qui participent. [...] Enfin, il faut rappeler, et ce sera le quatrième aspect, que le rite est inconcevable sans une *organisation de symboles* qui, à la fois, cachent et montrent, traduisant en termes concrets et métaphoriques ce qui est mystérieux et inexprimable », explique Thomas. *Rites de mort*, op. cit., p. 12-13.

⁹⁰ Véronique Cnockaert, « L'empire de l'ensauvagement : Adieu de Balzac », *Romantisme : Ethnocritique de la littérature*, no 145 (3^e quart 2009), p. 48. Cnockaert rappelle par ailleurs, à la lecture de van Gennep, que le rite « n'est pas la répétition », n'exige en rien la reproduction littérale ou exacte, que seul l'esprit du rite fait foi et qu'il « opère la cohésion en jouant avec le dérèglement, la limite et la reprise ». *Ibid.*, p. 49, note 47.

⁹¹ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, op. cit., p. 15.

fioritures, de manière strictement pragmatique. Hanté par le mythe de la rentabilité, on va au plus pressé, on s'en tient à l'utilitaire. Ou bien, par souci d'authenticité pour s'affirmer à contre-courant du formalisme bourgeois, on se méfie des pratiques consacrées par le « savoir-vivre » traditionnel. Quant au rituel religieux, il tombe en désuétude avec l'effondrement des croyances. Notre civilisation est, à l'évidence, en panne de symbolique et les comportements répétitifs qui jalonnent notre vie procèdent plus souvent d'un automatisme vide de sens que d'une conduite rituelle. Ce constat, qu'il faudrait nuancer, est un indice de la crise que nous traversons au niveau des rapports interpersonnels [...]. Si nous affirm[ons] qu'une société ne peut pas vivre sans rites c'est qu'en définitive, il n'y a pas de rapports sociaux sans actes symboliques. [...] C'est si vrai que nous sommes loin de les avoir totalement désappris dans notre société. Même, à défaut de ceux que nous avons oubliés, des rites nouveaux sont réinventés dans la marginalité : les curieux rites initiatiques de certaines bandes d'adolescents en mal de structures ont remplacé les rituels de première communion ou de bizutage du passé⁹².

Chaque suicide partiel du petit Chose, fût-il tentative réelle ou évocation symbolique d'un attentat à soi, constituerait en ce sens un rite de passage ayant pour fonction d'avorter les vies néfastes que le suicidaire porte en lui et de le faire passer à autre chose. Mais, objectera-t-on, la première fois que le petit Chose envoie promener la Muse et le fameux cahier rouge, il n'y a pas de suicide tenté ni d'imagerie suicidaire apte à enclencher le rituel ici décrit. Néanmoins, croire que l'affrontement entre la Muse qui cogne à la porte et le petit Chose qui tâche d'étudier n'est nullement associé à un combat contre soi, c'est oublier l'image, citée plus tôt, du héros « se bourrant de grec et de latin à faire sauter sa cervelle ».

La ritualité du suicide que nous donne à lire *Le Petit Chose* représente un constat pour le moins étonnant. Hormis quelques rares coutumes certes connues et instituées, quoique fort isolées, comme le hara-kiri du samouraï japonais ou le sati des veuves hindoues (le roman de Daudet n'effleure aucunement un tel registre), le suicide rituel constitue un cas de figure inusité. Cependant, il n'est ni rigoureusement isolé ni absolument nouveau. Jean-Marie Privat dans *Bovary charivari*, souvenons-nous, a démontré à quel point la mort d'Emma Bovary est rituelle (certes, il l'a traitée comme une mise à mort et non un suicide⁹³). En outre, certains suicidologues ont

⁹² *Ibid.*, p. 14-15.

⁹³ Voir Jean-Marie Privat « La mort rituelle d'Emma », chapitre dans *Bovary, charivari, op. cit.*, p. 157-180. Voir aussi notre chapitre I.

avant nous effectué le rapprochement entre mort volontaire et rite. Dans son imposant volume intitulé *Les Suicides*, Jean Baechler souligne qu'une large portion des conduites suicidaires sont en fait plus ou moins institutionnalisées, c'est-à-dire répondent à des prescriptions assez claires du groupe dans lequel évolue l'individu se suicidant, lesquelles, parce que ritualisées, assignent au geste un sens compris par tous et étayent une complicité entre l'individu et sa communauté : « la *ritualisation* est toujours présente, écrit Baechler. Par elle, la conduite se stéréotype presque dans le moindre détail. Le sujet connaît très exactement tous les gestes qu'il devra accomplir dans une circonstance donnée. Il n'a rien à inventer, car tout a été inventé de temps immémorial⁹⁴ ». La psychanalyste Silvana Olindo-Weber va plus loin; dans *L'Acte-suicide : Un rite intime de passage*, elle plaide en faveur de la ritualisation de la tentative de suicide, visant par là à intégrer l'acte-suicide, « malgré son caractère singulier et anémique⁹⁵ », au processus d'individuation du sujet. Attachée à l'étude d'une frange précise de suicides qu'elle nomme « réactionnels » et qu'elle définit comme étant ceux où « il apparaît que l'acte est plus un moyen d'expression destiné à l'entourage qu'une fin en soi⁹⁶ », elle propose dans sa thérapie des suicidaires réchappés un protocole thérapeutique qui résonne profondément avec l'histoire du petit Chose. En effet, dans sa volonté de soigner les suicidaires, Olindo-Weber n'hésite pas à faire de la tentative de suicide un rite de passage pour l'individu dont le processus d'autonomisation défaille. Cela concerne donc le passage d'un statut de

⁹⁴ Jean Baechler, *Les Suicides*, nouvelle édition augmentée, Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2009, p. 498. « L'institution ne pousse pas au suicide, précise Baechler, elle indique seulement la solution requise à ceux qui se trouvent dans le cas de devoir donner cette solution à un problème, et leur donne jusque dans le détail le mode d'emploi. [...] Une société à traditions héroïco-aristocratiques n'incite aucun capitaine à couler son navire; mais si son navire en vient à couler, il est fortement recommandé au capitaine de périr avec lui. » *Ibid.*, p. 498-499. S'il convient selon Baechler de parler de suicides institutionnalisés (notamment parce qu'ils sont ritualisés), nulle société n'érige le suicide en institution : « L'institution du suicide n'est rien d'autre que la perception, la valorisation et la ritualisation d'un sens typique par la collectivité et les individus qui la composent, elle n'est en rien un symptôme d'archaïsme, ni n'englobe l'ensemble des conduites suicidaires dans une collectivité donnée. Somme toute, le suicide n'est *jamais* grandi au rang d'une institution », résume Baechler. *Ibid.*

⁹⁵ Silvana Olindo-Weber, *L'Acte-suicide : Un rite intime de passage*, préface de Claude Revaut d'Allones, Paris, Hommes et Groupes, coll. « Rencontres dialectiques », 1988, p. 243.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

protégé à celui de participant; l'adolescent en constitue la figure type, souligne Olindo-Weber, parce qu'il « est sommé de montrer ce dont il est capable en tant qu'individu⁹⁷ » – tant à l'échelle familiale que sociale :

Dans une telle situation, l'*acte-suicide* prend valeur de rituel d'individuation. Rite intime, parce que non partagé; acte sauvage, hors consensus, dont la visée, pourtant, est une visée intégrative, puisqu'au niveau social élargi, c'est en qualité d'individu à part entière que le sujet doit se présenter⁹⁸.

Il faut comprendre que la dimension intégrative du geste du suicidant répond à l'injonction sociale – paradoxale – qui exige de l'individu des actes individuels⁹⁹; l'aspect transgressif inhérent à toute tentative de ce registre accuse le groupe dont le suicidant s'estime membre et victime, et lie de fait celui-ci à celui-là, conférant au rite (tout intime soit-il) la dimension communautaire nécessaire à son efficacité. Ainsi, selon Olindo-Weber, il incombe au thérapeute de conférer à l'acte-suicide la valeur d'authentique rite de passage aux yeux du suicidant, de façon à ce que celui-ci intègre l'événement comme une aventure positive conduisant à la croissance personnelle¹⁰⁰; cela revient à faire assumer au thérapeute le rôle de passeur et à inscrire la tentative de suicide comme une mort symbolique qui à travers les trois jalons classiques du rite (séparation, liminalité et agrégation) aboutit à la renaissance de soi au monde. N'est-ce pas précisément l'action bénéfique qu'accomplit l'abbé Germane – cet « initiateur [...] toujours à la hauteur de son rôle¹⁰¹ » selon Roger Ripoll – après avoir décroché Daniel de l'anneau de fer? Bien entendu, de telles considérations n'ont de sens que lorsque la mort tentée a été éludée, comme pour le petit Chose, sans quoi la mort physique se superpose à la mort symbolique.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Injonction paradoxale car en apparence impossible à respecter, dans la mesure où y obéir implique à la fois de remplir la volonté du groupe (mais alors on n'agit pas de façon individualisée) et de réaliser hors de toute contingence une action propre (mais alors on transgresse l'ordre en place ou du moins on le décentre).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 245.

¹⁰¹ Roger Ripoll, « Les apprentissages et leurs échecs », *Le Petit Chose*, no 100 (2011), p. 52.

Louis-Vincent Thomas n'hésite pas à souligner « la fonction thérapeutique¹⁰² » des rites de mort, nécessaires à l'individu autant qu'à la collectivité. Et, de fait, on aurait tort de négliger la part thérapeutique du rôle joué par la mort volontaire dans *Le Petit Chose*. Certes, la catharsis produite dans cette œuvre si personnelle reste avant tout celle de l'auteur lui-même, qui de son propre aveu y voit « une sorte d'autobiographie¹⁰³ ». Daudet en effet semble vouloir conjurer par l'écriture des existences qu'il a déjà ou qu'il pourrait encore embrasser (pion, poète, comédien), repoussant dans la fiction les destins qu'il sent le menacer. L'analyse de Disegni abonde en ce sens : « *Le Petit Chose* se donne à lire comme un roman autobiographique qu'on a trop souvent réduit à l'*Histoire d'un enfant* [...]. Mais c'est aussi un plus vaste roman de formation où l'on raconte comment on devient poète et comment on renonce à l'être¹⁰⁴. » Il convient donc d'envisager Daudet élaguant au fil des pages son petit Chose pour en faire un homme – ou quelque chose d'approchant – par une suite de suicides partiels, façon de s'exorciser lui-même des vies qu'il s'est vu en péril de mener. Daudet avait-il conscience d'avoir inscrit dès le départ dans le nom de son personnage ce travail d'élagage de soi par la littérature ? Car, en prêtant une nouvelle fois notre attention au subtil travail onomastique du romancier, ressort le fait que le patronyme « Eyssette », issu du provençal *eisseto*, désigne « une petite hache » en même temps qu'il renvoie au fameux éditeur Hachette¹⁰⁵.

¹⁰² Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, op. cit., p. 12.

¹⁰³ Alphonse Daudet, « Histoire de mes livres : *Le Petit Chose* », article d'abord paru dans *La Nouvelle Revue* du 15 avril 1882, repris dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 234. Sur cette question, voir Roger Ripoll, « Notice, *Le Petit Chose* », loc. cit., p. 1201-1210.

¹⁰⁴ Sylvia Disegni, loc. cit., p. 186. Pour Disegni, *Le Petit Chose* ainsi que les *Lettres de mon moulin*, recueil de contes paru un an plus tard, en 1869, marquent cette transition en ce qu'ils sont « les lieux du passage de l'état de poète à celui d'écrivain-romancier ou conteur, mais aussi du vers à la prose. » Ibid. L'auteur fait notamment jouer l'image daudétienne du moulin contre celle accolée à Vigny de la tour d'ivoire : lieux isolés et surélevés, exposés à tous les vents, propices à insuffler l'inspiration au poète. Ibid., p. 198-199.

¹⁰⁵ Nous tirons ces indications étymologiques des notes données par Berthier dans son édition du *Petit Chose*. Patrick Berthier, « Notes », loc. cit., p. 404, note 2.

Sommes-nous en droit par conséquent, à la lecture du *Petit Chose*, d'imaginer Alphonse Daudet (dont la carrière d'homme de lettres débuta par la poésie¹⁰⁶) tâchant de mettre la hache dans son propre romantisme à travers la figure réitérée du suicide? Ce serait abusif. Pierre Popovic, rappelons-le, a montré que la dénonciation est une composante essentielle du suicide romantique, qui s'ajoute à celles de la jeunesse fougueuse. Grand lecteur de Balzac, de Musset et de tant d'autres, Daudet dans ses premiers romans reproduit cette conception romantique du suicide en y soulignant le rôle de la jeunesse. Le petit Chose constitue certes un avatar de la figure dont l'Octave de *La Confession d'un enfant du siècle* fut la première incarnation, dans la mesure où Daniel Eyssette est, lui aussi, « un grand blessé de l'amour, de la débauche et du "siècle"¹⁰⁷ », comme dit José-Luis Diaz. Semblablement, dans *Fromont jeune et Risler aîné*, Daudet écrit : « Quand on meurt jeune, même volontairement, ce n'est jamais sans révolte, et la pauvre Désirée sort de la vie, indignée contre son destin. » (*FjRa* 1093.) Cependant, le réalisme daudétien remet en cause la portée sociale que peut avoir la mort volontaire, car la haute maîtrise du langage que détient le poète romantique (même s'il reste incompris de son vivant) ou du moins son expansivité légendaire promettent une certaine efficacité communicationnelle posthume que ne peut espérer une Désirée caractérisée par le renfermement, le refoulement, le mutisme. Dans le cas du *Petit Chose*, la dénonciation est à la fois double et ambiguë : elle accuse l'immense cruauté des gens et la taille démesurée des obstacles que rencontre le héros, tout comme elle incrimine la grande puérilité et le net manque de tonus personnel dont il fait preuve. On est alors en droit de s'interroger sur la portée

¹⁰⁶ Outre les recueils versifiés *Les Amoureuses* (1858) et *La Double Conversion* (1861), Daudet publia de nombreux poèmes dans *Le Figaro* jusqu'en 1864. D'ailleurs, il retranscrit un extrait d'une de ses pièces en vers de jeunesse en l'attribuant au petit Chose, dans le chapitre « Une lecture au passage du Saumon » : ce sont *Les Aventures d'un papillon bleu*, première de trois parties de *La Comédie pastorale* (PC 150-157).

¹⁰⁷ José-Luis Diaz, « "Nous tous, enfants perdus de cet âge critique" », *loc. cit.*, p. 22. Pour Diaz, « le plus qu'apporte *La Confession* », par rapport aux œuvres précédentes d'atmosphère semblable, tient au fait que « Musset finit par universaliser le mal être juvénile, tout en étant l'inventeur des expressions certifiées conformes qui en sont la signature textuelle : "maladie du siècle", "enfants du siècle", "désespérance", etc. [...] Ce qu'il réalise ainsi, c'est une *pathologisation* de l'histoire contemporaine, avec pour héros, collectif cette fois, la "jeunesse de France". » *Ibid.*, p. 24.

effective qu'aurait eue son suicide s'il avait été complet. Les Sarlandais se seraient-ils montrés plus amènes, plus tolérants, plus solidaires du prochain jeune pion à entrer au collège? On peut en douter. Des deux lettres de suicide que rédige le petit Chose, une modeste à Jacques et une encore plus laconique à l'abbé Germane – toutes deux dépourvues de la grandiloquence et de l'emphase qui dotent d'une postérité les textes plaintifs¹⁰⁸ –, aucune ne pointe d'autre responsable du malheur du héros que lui-même (ni explicitement, ni implicitement). D'ailleurs, le cumul de suicides partiels que présente le récit n'entame en rien les mécanismes sociaux en place et laisse intacte la malveillance ambiante; il n'a de prise que sur la personne du petit Chose, l'équarriant morceau par morceau.

En d'autres termes, le romantisme qu'on peut déceler dans *Le Petit Chose* à travers les reprises de thèmes et de schèmes typiques du genre (la mélancolie n'étant pas le moindre) n'est bien entendu pas celui d'un Musset ni même d'un Balzac; c'est tout au plus un descendant de lignée lointaine, car Daudet reprend pour la réarticuler bien autrement la figure très 1830 du poète né trop tard dans un siècle trop vieux, sans place pour lui : s'il réédite la stratégie de présenter en enfant le poète aspirant à s'élever au firmament littéraire, de façon à ce que sa jeunesse prenne, selon les termes de Diaz, « une forme outrée (enfant vs jeune homme) et tragique [...] s'identifiant comme victime première d'une époque de dissolution sociale », Daudet déloge le jeune prétendant du piédestal du haut duquel il se promouvait « acteur de l'Histoire¹⁰⁹ », pour le rouler dans la boue des banlieues parisiennes en comédien faubourien dont la parole (programmée et indifférente, comique et risible) n'a aucun

¹⁰⁸ Diaz constate que, si quelques-uns des romantiques se bornent à ne laisser que « [d]e vagues phrases inachevées sur d'aléatoires substrats », comme Sténio qui, dans *Lélia* de George Sand, trace quelques mots dans le sable à l'intention de Trenmor, la lettre de suicide s'impose comme une pratique obligée de l'attentat à soi dès les années 1830 : « Rares sont pourtant ces meurtriers d'eux-mêmes qui, en cette dernière extrémité, savent tordre le cou à l'éloquence, remarque Diaz. Les inévitables stéréotypes épistolaires guettent les suicides les mieux intentionnés. Que de candidats bénévoles au *Dictionnaire des idées reçues* parmi ces messagers de la dernière heure! Comme si leur expérience des limites ne pouvait sortir de l'ornière du cliché. » *Idem*, « “La nuit sera noire et blanche” : lettres de suicidés de l'époque romantique », *loc. cit.*, p. 166, 167.

¹⁰⁹ *Idem*, « “Nous tous, enfants perdus de cet âge critique” », *loc. cit.*, p. 13.

retentissement. « Le jeune individu ne tente pas de changer le monde, il tente seulement de s'y insérer¹¹⁰ », abonde Véronique Cnockaert. Ainsi « réduit » à taille d'homme par sa propre main, le héros se naturalise.

Comme le montrait déjà en 1916 Olin H. Moore¹¹¹, le naturalisme indéniable d'Alphonse Daudet fera toujours débat au sein de la critique littéraire. Maryse Petit signale l'« incommensurable "mise en carnet" par Daudet de tout ce qu'il observe, empruntant ses personnages à son entourage familial, familial et social, ses paysages à ses lieux de villégiature, ses thèmes à des anecdotes entendues¹¹² »; Anne-Simone Dufief signale quant à elle qu'« à l'esthétique du vraisemblable, il substitue celle de l'avéré¹¹³ ». Mais si l'auteur du *Petit Chose*, de *Fromont jeune et Risler aîné*, de *Jack*, de *Sapho* et de tant d'autres œuvres étudiées d'après nature, fondées sur des « histoires vraies¹¹⁴ », sur des observations notées par le romancier au jour le jour, sur

¹¹⁰ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés*, op. cit., p. 28. Sensible à ce qui se joue entre ces deux régimes romanesques, Cnockaert explique : « Mais comment suivre Balzac qui pointe la décadence du siècle par l'analyse des mœurs, et comment suivre Flaubert qui déconstruit l'individu en raillant le milieu et l'avenir bourgeois ? Le destin de Frédéric, c'est connu, se révèle moins ambitieux que celui de Rastignac, et sa chute moins noble que celle d'un Julien Sorel, moins tragique que celle d'un Lucien de Rubempré. Les événements suivent leurs cours sans se concurrencer, les révolutions du cœur et de l'esprit du jeune homme ne se confondent plus avec celles des peuples. » *Ibid.*

¹¹¹ Moore confrontait les avis éminemment divergents de nombre de grands critiques littéraires de la fin du XIX^e siècle, dont ceux de Rodenbach, Pontmartin, Montégut, etc. Il écrivait : « *The most serious ground for debate is Daudet's realism. For example, Ferdinand Brunetière feels that Daudet truly succeeds only where he rises above the realistic method, and uses his imagination. In the opinion of Émile Zola, however, it is just these occasional departures from realism which are the one blot upon the work of the author. It is when he has adhered rigidly to the naturalistic method, declares Zola, that Daudet has sounded the depths of the human heart, and produced novels of universal interest. Brunetière, on the other hand, condemns Daudet precisely for his want of "connaissance du cœur humain." He believes that the eternal human nature revealed in Gil Blas, Manon Lescaut, Candide and La Nouvelle Héloïse is conspicuously lacking in the works of our author.* » Olin H. Moore, « The Naturalism of Alphonse Daudet », *Modern Philology*, vol. 14, no 3 (juillet 1916), p. 157. Moore renvoie à l'essai de 1881 de Zola *Les Romanciers naturalistes*, ainsi qu'à celui qu'en 1883 Brunetière publia en réponse à Zola, *Le Roman naturaliste*.

¹¹² Maryse Petit, « Daudet terre à terre : l'écriture naturaliste », dans Christian Chelebourg (dir.), *Alphonse Daudet pluriel et singulier*, op. cit., p. 242.

¹¹³ Anne-Simone Dufief, « Quelques positions théoriques de Daudet sur la représentation du réel », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), op. cit., p. 245.

¹¹⁴ Olin H. Moore, loc. cit., p. 158. Anne-Simone Dufief commente : « Daudet s'attachera à être le fidèle observateur de la vie moderne et insistera toujours sur deux points : son absence d'imagination

le vif, mais aussi sur le terrain¹¹⁵, un peu à la façon des Goncourt remplissant leur journal d'idées, de saynètes et de descriptions pour leurs futurs romans, appartient assurément à ce qu'Edmond en 1882 appelle « l'école du *document humain*¹¹⁶ », et même s'il endosse l'emploi du mot « étude¹¹⁷ » pour désigner ses romans et accorde une place de choix à l'hérédité de ses personnages dans leurs tourments¹¹⁸, il n'entra que timidement et bien infidèlement dans la voie du scientisme physiologique empruntée par les Goncourt et Zola. Défection plus importante encore, il ne visa jamais l'objectivité totale d'un récit narré de la manière la plus impersonnelle possible, Pierre-Jean Dufief insiste sur ce point¹¹⁹, et continua plutôt la pratique très balzacienne des incursions inopinées du narrateur dans le récit. Néanmoins, il fréquenta, et très tôt, le cercle d'écrivains réalistes qui se réunissaient les dimanches chez Flaubert, avec Tourgueniev, Goncourt, Zola. Ce dernier d'ailleurs consacre un chapitre dans *Les Romanciers naturalistes* à cet « écrivain de race », l'« un des rares écrivains capables d'écrire un roman où passe le grand souffle de la vie moderne¹²⁰ », Alphonse Daudet. Mais « celui-ci se défendra à maintes reprises d'avoir jamais

et sa volonté de faire preuve de vérité dans l'observation. » Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, op. cit., p. 50.

¹¹⁵ Voir Olin H. Moore, loc. cit., p. 161.

¹¹⁶ Edmond de Goncourt, « Préface », *La Faustin : Roman*, op. cit., p. 7. Il n'est pas sans intérêt de donner la citation de Goncourt dans son contexte; il s'agit d'une locution qu'on trouve en note de bas de page, appliquée à l'expression « un roman bâti sur des *documents humains* », que l'auteur de la Faustin revendique comme sienne : « Cette expression, très blaguée dans le moment, j'en réclame la paternité, la regardant, cette expression, comme la formule définissant le mieux et le plus significativement le mode nouveau de travail de l'école qui a succédé au romantisme : l'école du *document humain*. » Ibid.

¹¹⁷ Voir Anne-Simone Dufief, « Quelques positions théoriques de Daudet », loc. cit., p. 246.

¹¹⁸ On songe par exemple à Désirée Delobelle, qui « tenait de son père cette facilité à s'illusionner, à espérer jusqu'au bout et quand même » (*FjRa* 973), trait héréditaire généreusement souligné par la narration daudétienne, laquelle un peu plus loin décrit de nouveau « la petite boiteuse, avec son gentil grain d'illusion qu'elle tenait de son père, affiné par sa nature de femme » (*FjRa* 985).

¹¹⁹ « Daudet participe à la vaste entreprise littéraire qui anime les héritiers de Balzac : tout comme Flaubert, Zola ou les Goncourt, il pensait que le romancier moderne devait s'efforcer de représenter la réalité. Mais il apporte à cette tâche une note toute personnelle qui rend bien difficile son rattachement à quelque grand mouvement littéraire ou artistique. Daudet illustre une tonalité particulière du réalisme qui s'attarde à la peinture des petites gens sur lesquels il porte un regard attendri ou amusé. Rien à voir avec l'affectation de froideur médicale chère aux naturalistes qui dissèquent les cas sociaux. » Pierre-Jean Dufief, « Daudet romancier intimiste », loc. cit., p. 235.

¹²⁰ Émile Zola, *Les Romanciers naturalistes*, op. cit., p. 180, 189.

appartenu à aucune école¹²¹ ! » observe Anne-Simone Dufief, laquelle rappelle que l'article « Roman d'imagination et roman moderne », publié en 1876, « démontre que Daudet a bien pris position à côté des réalistes même s'il n'adopte pas le mot drapeau de "naturalisme"¹²² ».

En résumé, dans *Le Petit Chose* l'écart entre la jeunesse du héros et la maturité qu'exigent les responsabilités de celui-ci sert de moteur principal au sein du mécanisme narratif de la première partie du roman; or, les engrenages ainsi mus conduisent le récit droit au suicide du héros, c'est-à-dire vers une fin abrupte et fracassante. Heureusement, la catastrophe sera évitée grâce à l'intercession insoupçonnée d'un adjuvant puissant et sage. À partir de ce moment de tension dramatique maximale, le mode de fonctionnement autodestructeur du personnage principal perdure, cependant la violence avec laquelle il se manifeste s'amenuise progressivement. On passe de l'abrupt à la pente douce. En effet, si l'abandon de ses proches mène invariablement cet éternel enfant à une forme de suicide dont il réchappe de justesse, chaque nouveau meurtre partiel de soi voit sa part symbolique s'accroître tandis que décroît sa dimension concrète.

Parallèlement, après avoir raconté la difficile adéquation à soi (c'est-à-dire l'incapacité de combler l'espace qui est alloué à soi), Daudet dans la seconde partie du roman narre l'insertion difficile de soi dans l'espace social. Le petit Chose resté pourtant petit n'entre pas sans peine dans les espaces où il postule une entrée. À l'instar de ses confrères du roman naturaliste, il subit en écorché vif l'effritement de milieux abrasifs qui, à force de le blesser, finissent par avoir raison de lui. Le petit

¹²¹ Anne-Simone Dufief, *Alphonse Daudet romancier*, op. cit., p. 21.

¹²² *Ibid.*, p. 29. Dufief conclut : « De l'immédiat après-guerre à sa mort en 1897, ce sont donc presque trente années d'amitiés ou de liaisons avec les "réalistes"; même si les positions très indépendantes de Daudet l'ont marginalisé par rapport au groupe des médaniens – où on le tenait pour un ami peu sûr, un "carthaginois" –; sa participation aux cercles réalistes [...] est une indéniable composante de son parcours littéraire. » *Ibid.*, p. 30.

Chose ultimement s'en trouve *expulsé*, à moins de se *modeler* au format petit-bourgeois convenable.

Pour être tout à fait exact, l'*expulsion* n'a lieu, dans tous les cas, que parce qu'un individu déjà initié à la vie vient tirer le pauvre Daniel de l'embarras pour lui offrir une nouvelle place ailleurs; quelque endroit plus sain, moins corrosif, moins mortifère. Comme il se doit, le rituel chaque fois s'accomplit sous la tutelle d'un passeur qui balise les modalités de réinsertion dans la communauté. Or, la communauté dont il est ici question en est une de dimensions réduites, il s'agit de celle, intime, de l'unité familiale; et les divers passeurs intervenant dans la formation du héros ne sont jamais institués que par la famille Eyssette qui, quoique éclatée, ne cesse de fournir des pères et des mères substituts à Daniel : Pierrotte et Jacques bien sûr, « [c]e père et cette mère » (PC 198); mais aussi la vieille Annou et le « recteur d'université dans le midi » (PC 16), ou encore ce libraire qui prête de l'argent, « ouvr[ant] sa bourse sans méfiance » (PC 192). Preuve de la place capitale que détient la famille chez d'Alphonse Daudet, dira-t-on¹²³; preuve aussi du caractère intime du rite de passage que constitue le suicide partiel dans *Le Petit Chose*¹²⁴. Alors, les divers milieux interlopes de Paris visités seul par le héros équivalent à la

¹²³ Éminemment visible dans *Le Petit Chose*, Fromont Jeune et Risler aîné, Jack et Soutien de famille, entre autres, l'unité familiale constitue l'un des nœuds axiologiques les plus profondément ancrés dans la poétique daudétienne : Pierre-Jean Dufief souligne que, dans les œuvres de ce romancier intimiste qu'est Alphonse Daudet, « la famille apparaît comme la valeur suprême qu'il faut défendre contre toutes les forces mauvaises qui la menacent ». Pierre-Jean Dufief « Daudet romancier intimiste », *loc. cit.*, p. 238-239.

¹²⁴ Il existe une exception à cet intimisme de la mort volontaire, cependant. La très romantique pendaison de ce philosophe en herbe qu'est le petit Chose à Sarlande, lorsqu'il s'accroche au « gros anneau de fer qui se balance au milieu » de la salle de récréation du collège (PC 86), est nettement scénarisée comme une mort d'intérêt général, avec potence sur la place publique et lettre adressée à qui de droit : « La personne qui trouvera la première mon cadavre » (PC 87), etc. D'ailleurs, l'abbé Germane est l'unique figure de passeur à n'être pas mandatée, ni de près ni de loin, par la famille Eyssette.

forêt mystérieuse au fond de laquelle se plonge le novice durant la phase de marginalisation¹²⁵ – après tout, ne dit-on pas que Paris est une *jungle*¹²⁶?

Par contraste avec l'expulsion, le *modelage* auquel est soumis le héros – et sans doute vaudrait-il mieux parler d'émondage, à la lumière de notre analyse – est tout entier auto-imposé. La progressive réduction de soi à laquelle se soumet un peu malgré lui le petit Chose, lorsqu'il pénètre, par exemple, dans le salon d'Irma Borel, où il est à la merci des « griffes de cette créature » (PC 177), ou quand il entre « là-bas » au passage du Saumon, où « les “c'est bien le cas de le dire” pleuv[ent] plus drus que giboulée » (PC 163), lui sert à avancer dans l'existence sans trop souffrir de heurts. Souvent vécue comme une humiliante renonciation à une part de son identité, elle prend préférentiellement la forme d'un suicide partiel ritualisé, au sein du réseau symbolique déployé dans ce roman de formation qu'est *Le Petit Chose*. Aussi faut-il remarquer que ce que Daudet donne à lire, c'est la construction d'un être à travers sa destruction – à quoi nous devons la superbe polyphonie du dénouement, tant heureux que grinçant.

Rituels de la mort volontaire : le suicide « manqué » de Désirée

Mais la question se pose de savoir si la réalité rituelle du suicide se borne aux suicides partiels, c'est-à-dire aux suicides avortés (comme celui du petit Chose) et aux sacrifices d'une part de soi qui préservent l'autre part (comme celui de sœur Philomène). S'observe-t-elle aussi lorsque le suicide est complet? Pour le dire autrement, la mort volontaire se ritualise-t-elle également lorsque, au lieu de

¹²⁵ La forêt est par excellence l'espace du rite, entre autres parce qu'elle constitue un lieu moins balisé (plus libre), selon Yvonne Verdier : « c'est le passage dans la forêt qui va révéler aux êtres – et c'est en cela que sa traversée peut être considérée comme initiatique – les grands traits de leur destin. » Yvonne Verdier, « La forêt des contes », *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*, précédé de *Du rite au roman : Parcours d'Yvonne Verdier* par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1995, p. 222.

¹²⁶ Van Gennep signale que « la suspension de la vie sociale » propre à la période liminaire du rite (qui souvent se déroule en forêt) entraîne « une licence générale » pour le novice, qui peut se livrer sans retenue à toutes sortes de méfaits moraux et de turpitudes sexuelles autrement réprouvées. Arnold van Gennep, *Les Rites de passage*, op. cit., p. 162.

participer à construire l'individu, elle le détruit entièrement? Jean Baechler, nous l'avons dit, insiste sur la dimension rituelle de certaines morts volontaires; il songe en particulier aux pratiques suicidaires plus institutionnalisées, au sens où « certaines collectivités imposent, en certaines circonstances, une solution suicidaire, ou, du moins, exercent une pression telle sur le sujet que [le suicide s'impose à lui]¹²⁷ ».

Baechler explique :

En général, l'institution [du suicide] signifie simplement que, dans une collectivité donnée, les individus savent, pour l'avoir reçu avec tout ce qui les fait membres d'une culture, que dans certaines circonstances extérieures ou à l'occasion de tensions intérieures, telle conduite suicidaire représente la « bonne » solution¹²⁸.

Or, ces conduites culturellement acceptées, voire encouragées, sont codifiées et toujours impliquent un certain degré de ritualisation qui souligne et renforce la complicité entre l'individu et la communauté, en dotant le suicide d'un sens compris par tous.

Par là, Baechler décrit essentiellement les cas de figure spécifiques qu'a depuis longtemps relevés l'anthropologie (hara-kiri au Japon, sati en Inde, suicide des *vaqueiros* en Espagne septentrionale¹²⁹, etc.), mais on peut se demander si, outre ces cas de figure spécifiques, le suicide dans ses manifestations plus courantes entre effectivement dans le domaine du rite, dont le propre est d'inscrire l'un au multiple. Il semble à première vue que non, car le suicide est conçu d'ordinaire comme un geste avant tout individuel, poussé par des motivations diverses qui concernent la psychiatrie, la psychologie, la sociologie ou encore la philosophie – le roman réaliste français de la seconde moitié du XIX^e siècle en témoigne nettement. Toute notion de coutume ou de rituel paraît carrément secondaire lorsqu'il s'agit de la mort volontaire dans cette littérature pourtant farouchement attachée à la peinture des mœurs et des us. Pourtant, à la lumière de notre analyse, la question mérite d'être approfondie.

¹²⁷ Jean Baechler, *Les Suicides*, nouv. éd., Paris, Hermann, coll. « Philosophie », 2009, p. 497.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Chez les *vaqueiros* asturiens, se donner la mort est la manière commune de fuir la place assignée à chacun par le groupe. Voir María Cátedra, « La maison du pendu : le suicide chez les *vaqueiros* d'Asturies », *Terrain : La mort*, no 20 (1993), p. 57-68.

D'abord, il ne fait aucun doute que le suicide touche au rituel par les funérailles auxquelles il donne lieu. Comme tout rite, la cérémonie funéraire a pour fonction de rétablir l'équilibre au sein de la communauté suite à un événement déstabilisant, en l'occurrence un décès. « Hissée au plan symbolique, la mort réelle, inacceptable et mutilante, est transcendée : sa dimension négative s'évacue au fil du rituel [...]; une fois liquidées la tristesse et la culpabilité, les morts sont récupérés dans la sérénité pour servir l'équilibre des vivants¹³⁰ », explique Louis-Vincent Thomas. Celui-ci insiste sur le contexte d'un tel dispositif symbolique :

Le rite apparaît comme une assurance qu'on s'invente pour maîtriser l'épisodique et l'aléatoire. Il permet de dépasser l'angoisse de l'incertitude face à une entreprise ou à une situation dont l'issue engage la sécurité de l'individu ou du groupe. Car toute conjoncture qui, par sa nouveauté, introduit une faille dans l'ordre des choses, est à la fois lourde de promesses et de menaces. Il convient donc de négocier avec l'altérité qu'elle représente pour que son apport soit positif et fonde un ordre meilleur¹³¹.

Bien entendu, l'altérité de la mort est radicale. Et, sous quelque forme qu'elle se manifeste, elle éveille des craintes viscérales qui débordent le rationnel :

[E]n l'absence de toute menace effective, le cadavre fait peur car les symptômes qui annoncent la destruction des chairs renvoient à l'image insoutenable de la néantisation de la personne et de la désagrégation du groupe. Pour persister dans l'être après cette rencontre avec la perte et le néant, l'imaginaire s'applique à construire une symbolique plus confortable afin de pallier les manques en réintégrant la mort dans la vie. Loin d'être rien, le corps mort, en tant qu'*objet socio-culturel* devient donc le support positif d'un culte qui sert les vivants. Par le biais des rites et des croyances, les pratiques funéraires visent en effet à conjurer le désarroi et à réparer le désordre que l'intrusion de la mort a provoqués. Elles constituent en quelque sorte une tentative désespérée de pallier la mort, de la dépasser, somme toute, de la nier¹³².

Or, dans le cas du suicide, le déséquilibre survient par l'avènement d'une mort qu'on ne peut plus placer sous le signe d'une possession diabolique; c'est une mort qui appartient pleinement au groupe, sauf à la discréditer comme folie (alors elle n'engage que la famille, collectif réduit, manifestement miné par une vitalité chancelante), et qui donc affirme les limites et peut-être les défaillances de la communauté, puisqu'elle dérive directement du vouloir d'un de ses membres.

¹³⁰ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, op. cit., p. 219.

¹³¹ *Ibid.*, p. 7.

¹³² *Ibid.*, p. 120.

D'ailleurs, la spécificité de la mort volontaire est restée inscrite en toutes lettres jusqu'à tout récemment dans la liturgie officielle de l'Église (principale instance responsable du bon acheminement des trépassés en France), l'interdit de sépulture chrétienne pour les suicidés n'ayant été levé officiellement qu'en 1983 par le Vatican, pour régulariser une tolérance et des pratiques funèbres somme toute courantes à la fin du XX^e siècle¹³³, mais dont les premières occurrences, certes détournées ou escamotées, remontent au siècle précédent si ce n'est davantage, comme en témoigne *L'Œuvre* d'Émile Zola. Rappelons que Claude Lantier est enterré au cimetière de Saint-Ouen, loin des « voies principales », dans « l'avenue latérale numéro 3 », « à l'angle du carré voisin, en face du cimetière des tout petits¹³⁴ » : au sein du système quadrillé de ce cimetière « tiré au cordeau, coupé en damier par de larges allées symétriques » (*L'Œ* 356), l'excentricité et la marginalité de la fosse du suicidé disent toute la différence et la précarité de son statut parmi les morts, jusque dans la sépulture. Nul doute, l'ébranlement provoqué par un suicide déborde l'épouvante due au cadavre, il redouble en quelque sorte, parce qu'il engage le groupe à faire face non seulement au décès éventuel de chacun de ses membres mais, de manière encore plus douloureuse, au choix de l'un d'entre eux de précipiter son départ. Ce choix, pénible à constater pour les survivants, prend le sens d'une « mauvaise mort » : « Meurt toujours mal qui meurt avant l'heure, que l'accident soudain interrompe sa vie ou que la "longue maladie" fasse basculer son corps dans un état intermédiaire et inéluctable où le mort a déjà saisi le vif¹³⁵ », note Claudine Fabre-Vassas. Les suicidés, « frappés d'opprobre pour avoir voulu échapper à la fois à l'ordre "naturel" et à l'ordonnance sociale de la mort¹³⁶ », selon Fabre-Vassas, entrent typiquement dans cette catégorie.

¹³³ Voir David Power, « Les rites des funérailles pour un suicidé et l'évolution liturgique », *loc. cit.*, p. 104.

¹³⁴ Émile Zola, *L'Œuvre*, d'abord paru dans le *Gil Blas* du 23 décembre 1885 au 27 mars 1886, recueilli en 1886, repris dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 356, 360 et 361. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *L'Œuvre* seront désormais désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle *L'Œ* suivi du numéro de la page correspondante.

¹³⁵ Claudine Fabre-Vassas, « Avant-propos », *Terrain : La mort*, no 20 (1993), p. 5.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 6.

D'ailleurs, Arnold van Gennep signalait en 1946 qu'« un peu partout en France, même de nos jours, la famille considère qu'un suicide entache son honneur, ou tout au moins sa respectabilité sociale¹³⁷ ». On comprend mieux sous cet angle la mise à l'écart des suicidés et l'attitude d'ambivalence de la communauté envers eux au moment de gérer leur transit vers l'au-delà.

Malgré tout, l'imaginaire propre à la mort volontaire ainsi que ses représentations courantes dans le roman du XIX^e siècle restent très riches en aspects qui lient le suicidant à sa communauté. L'incontournable lettre de suicide reste l'exemple le plus frappant de la paradoxale ouverture à autrui que manifeste le suicidaire. José-Luis Diaz, étudiant les lettres de suicidés de la période romantique, celles des écrivains et littérateurs (qui publient chez des éditeurs) tout autant que celles du quidam le plus commun (publiées par les journaux dans la colonne des faits divers¹³⁸), constate « combien, dans le cas de la lettre de suicide, la localisation et la matérialité de l'objet épistolaire compte presque autant que le message¹³⁹ »; à quoi s'ajoute une attention accrue à l'instance d'énonciation ainsi qu'une tendance, en termes de contenus, à dire toujours peu ou prou la même chose, à employer ce qu'on pourrait appeler des « mots de passe hypercodés¹⁴⁰ ». Ces deux soucis d'ordre symbolique dessinent les contours de ce qui s'apparente à la pratique d'un rite : « Au plan de l'énoncé, note Diaz, le suicidé, dès qu'il a en main son dernier crayon ou sa dernière plume, se trouve environné de phrases toutes faites : autant de Sésames à

¹³⁷ Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain, tome premier : Du berceau à la tombe*, op. cit., t. II, p. 822.

¹³⁸ *La Gazette des tribunaux* et *Le Constitutionnel* des années 1830, affirme Diaz, offrent « un véritable florilège journalistique de lettres de suicidés : pas tous des Chatterton ni des Gérard de Nerval, ni même des Alphonse Rabbe ou des Victor Escousse. Plutôt des suicidés de tous les jours ». José-Luis Diaz, « "La nuit sera noire et blanche" », loc. cit., p. 158.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 167. Diaz observe effectivement que « le recours à la forme épistolaire peut se trouver contrarié ou concurrencé par l'utilisation d'autres protocoles sémiotiques. Le dispositif scénique du lieu mortuaire est souvent à soi seul tout un langage. Le mode de suicide choisi a lui aussi sa secrète éloquence. La position du cadavre, et jusqu'à l'apparence vestimentaire du suicidé – et plus encore de la suicidée – se chargent d'intentions symboliques. » *Ibid.*, p. 159.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 169.

prononcer pour parfaire l'exécution du rituel¹⁴¹. » Le plus convenu, entre tous, à ce chapitre, est celui voulant que le destinataire « aura cessé de vivre » au moment où le destinataire « lira ces mots » – idée toute faite que se permettent d'ailleurs le petit Chose écrivant à Jacques (*PC* 86) et Victor Eudeline inscrivant l'« annonce de [s]on décès » à même sa « lettre d'outre-tombe » (*SF* 10, 23). On peut faire la grimace devant un tel cliché, mais Diaz révèle que « [l]e tout-venant des suicidés de l'époque romantique ne s'embarrasse pas de ces scrupules » et qu'on décline « à qui mieux mieux la phrase sacramentelle¹⁴² ». Sous cet angle, il faut songer à la lettre qu'Emma empoisonnée tient à laisser à Charles, plutôt que de lui dire simplement qu'elle a avalé de l'arsenic. La scène fait état d'une hyper-ritualisation : l'héroïne rédige sa missive devant son époux, la cachète devant lui, lui demande « d'un ton solennel » (*MB* 613) de ne l'ouvrir que le lendemain, puis, pendant que le poison effectue son travail de mort, attendrie par l'affolement éperdu de son mari, elle l'autorise à la décacheter tout de suite. L'ironie flaubertienne souligne implicitement que, sans lettre ultime, ce n'eût pas été un suicide en bonne et due forme aux yeux de l'héroïne.

Outre la sempiternelle missive adressée à la postérité, bien d'autres saillies typiques des récits naturalistes aboutissant à la mort volontaire du héros attestent le lien entre le suicidant et sa communauté. Qu'on songe, par exemple, à la tendance presque incurable qu'ont les protagonistes suicidaires de discuter de la mort en général et de la leur en particulier, par boutade ou sans trop peser leurs mots, comme Thérèse Raquin, qui multiplie les jérémiades auprès de sa belle-mère aphone : « Je voudrais mourir ainsi à vos pieds, écrasée par la honte et la douleur » (*TR* 646),

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.* « Ils s'emploient presque d'une commune voix à notifier qu'il s'agit bien d'un suicide; ils parlent de leur résolution, annoncent explicitement leur intention de se donner la mort et la technique choisie, indiquent en termes plus ou moins directs la cause qui les a conduits à cette extrémité; rappellent leurs chagrins, leur spleen, la vie qui leur était à charge; désignent leurs persécuteurs, ou à l'inverse demandent qu'on n'accuse personne; veulent qu'on prie pour eux, ou au contraire qu'on ne les plaigne pas; implorent le pardon, font acte de contrition, se confessent, s'apitoient sur leur sort, s'excusent pour les embarras causés, prévoient déjà le moment où l'on trouvera leur cadavre; font des vœux pour leur sépulture; développent la philosophie sous-jacente qui légitime leur acte. » *Ibid.*, p. 169-170.

pleurniche-t-elle; plus ferme, mais tout aussi direct, Victor Eudeline, père du héros de *Soutien de famille*, « par deux fois » répète : « Maintenant mourir... il n'y a plus qu'à mourir. » (SF 9.) On évoque aussi la mort avec pudeur et gêne, comme le fait l'interne Barnier en présence de son ami Malivoire dans *Sœur Philomène*, et alors l'évitement ostensible du sujet en dit plus qu'il n'en faut sur la pensée du personnage : « Me tuer? me tuer!... – et Barnier leva dédaigneusement les épaules : ce fut tout ce qu'il répondit. » (SP 152.) Ou encore, on l'évoque très sérieusement et à répétition, on disserte sur elle presque obsessionnellement, comme Bongrand, Sandoz et Claude dans *L'Œuvre* : « il ne reste plus qu'à mourir », puisqu'« il y a toujours la grande culbute au bout! » c'est-à-dire « ce retour volontaire au néant, avant la mort! Ah! la gloire, la gloire pour qui nous mourrons, nous autres! », glosent-ils, l'un après l'autre (L'Œ 182, 191, 261). Souvent, la mort de soi dans ces fictions est mentionnée par le suicidaire en tant qu'issue de son destin personnel, et alors elle paraît être la seule borne sur la route de la vie, comme si la voie sur laquelle chemine le personnage à l'heure où il émet ses réflexions avait pour unique jalon le but ultime de toute existence humaine, autrement dit le trépas, et menait droit à celui-ci. Même la liberté du célibataire peut devenir, dans un tel registre, l'esclavage du condamné, à preuve la phrase suivante de *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant : « *La liberté, pour un vieux garçon comme moi, c'est le vide, le vide partout, c'est le chemin de la mort, sans rien dedans pour empêcher de voir le bout*¹⁴³ », reconnaît Olivier Bertin, dans une lettre adressée à sa maîtresse des mois avant de se tuer. Même le suicide résolument imprévisible de Véronique, la servante dans *La Joie de vivre*, est savamment orchestré par Zola au moyen du déploiement d'un certain nombre de signes avant-coureurs qu'il place, entre autres, dans la bouche de la future suicidée : « j'en tomberai malade, de tous ces chagrins et de toutes ces injustices¹⁴⁴! »

¹⁴³ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, dans *Romans*, op. cit., p. 926. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Fort comme la mort* seront désormais désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle FcM suivi du numéro de la page correspondante.

¹⁴⁴ Émile Zola, *La Joie de vivre*, d'abord paru dans le *Gil Blas* du 29 novembre 1883 au 3 février 1884, recueilli en 1884, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. III, p. 956. Afin d'alléger la lecture, les

prévient-elle, atterrée devant l'évidence que les choses continueront d'aller telles qu'elles vont. Ces allusions à la fin de soi prennent un sens encore plus évident lorsqu'on songe à la superstition relevée par Arnold van Gennep : conformément à « un tabou très ancien et universel, [...] parler directement de la mort [est] la faire venir ou la déterminer¹⁴⁵ ».

Règle générale, le propos du protagoniste qui annonce sa fin prochaine n'est que la première d'une série de marques textuelles, fréquentes dans les romans se dénouant par un suicide, par lesquelles s'élabore la scénographie usuelle de la mort volontaire. Voici, dans l'ordre, les diverses séquences que nous avons relevées (signalons tout de suite que la chronologie ici exposée est parfois sujette à permutations). Survient d'abord, nous venons de le dire, l'évocation directe ou oblique de la possibilité de se tuer ou de se laisser mourir si la conjoncture actuelle perdure; c'est Risler aîné prévenant : « Je suis homme à tuer quelqu'un... » (*FjRa* 1160.) Une discussion avec un proche peut s'ensuivre, ainsi Guillaume promettant à Madeleine « de ne pas chercher à [l']empêcher de mourir » (*MF* 846) et Risler s'accordant avec Sigismond pour vivre : « Quand je pense que j'ai eu un instant l'idée de mourir... », avoue-t-il (*FjRa* 1178); ou bien une tentative ratée suscitera les remontrances de l'entourage, par exemple celles de Malivoire tentant d'« arracher des mains de Barnier le verre » où il boit tant « l'abrutissement » (*SP* 153) que la mort lente¹⁴⁶. Peu à peu, une souffrance insidieuse et bientôt tenace écarte le suicidant de son groupe, et l'isolement s'aggrave sous l'effet d'une idée fixe qui déjà l'obsède et l'empêche de travailler, même de fonctionner, comme Véronique qui finit par bâcler sa tâche : sa « propreté se gâchait » (*JV* 1028). Pour se soustraire à

renvois à cette édition de *La Joie de vivre* seront désormais désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle *JV* suivi du numéro de la page correspondante. Sur cette lisibilité souterraine du suicide de Véronique, nous nous permettons de renvoyer à notre récent ouvrage : Sébastien Roldan, *La Pyramide des souffrances dans La Joie de vivre d'Émile Zola : Une structure schopenhauerienne*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012, p. 80-96.

¹⁴⁵ Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain, op. cit.*, t. II, p. 669.

¹⁴⁶ La narration goncourtienne précise bien que l'interne demande à la bouteille de « mettre l'ivresse entre la mort et lui » (*SP* 148).

cette emprise, il éprouve comme Olivier Bertin le besoin d'« *aller tout seul par les rues en flânant, distrait par les gens et les choses, goûtant la joie de voir et le plaisir de battre le pavé d'un pied joyeux* » (FcM 922); il promène alors son ennui ou ses douleurs « le long des quais », comme Laurent dans *Thérèse Raquin* (TR 655). L'idée de mourir se faisant de plus en plus insistante ou alors se formant subitement dans l'esprit du personnage, il sera pris d'étourdissements et, semblable à M. Eudeline, « march[era] de travers comme l'unique fois de sa vie où il s'était grisé » (SF 8); ou bien ce seront des vertiges¹⁴⁷, à l'instar de Désirée qui se sent toute menue dans l'univers, écrasée, « si petite, si isolée, si perdue dans l'immensité de cette grande ville allumée et déserte » (FjRa 1095). Qu'il se décide à en finir le soir, en pleine nuit ou à l'aube, il couche sur papier ses dernières volontés ou ses premières doléances, ou bien il prend congé des siens de façon ambiguë (les romanciers s'ingénient à trouver des combinaisons inédites par lesquelles leurs suicidants avouent discrètement le forfait à venir); ou encore c'est le narrateur qui y va d'une phrase équivoque dont le double sens atteste le suicide à venir : par exemple, vers la fin de *La Joie de vivre*, on lit « elle était comme rentrée sous terre » à propos de Véronique, qui a disparu sans laisser de trace (JV 1111). Tout juste avant de commettre l'acte qui est sans retour, le suicidant est soumis à l'affleurement irrépressible de souvenirs, de pensées, agréables ou douloureux, quelque « partie de campagne » que Désirée a faite en compagnie de l'élue de son cœur (FjRa 1095). À terme, on s'aperçoit innocemment que le personnage a disparu, qu'il est par exemple « sorti dès le matin et qu'on ne l'[a] pas vu rentrer » (SF 12), et la distribution s'étonne de son absence, à la façon de Christine s'éveillant seule dans son lit, cherchant son époux : « Comment avait-il pu s'en aller? où pouvait-il être? » (L'Œ 352.) Enfin, la tension dramatique maximale est générée par la découverte du cadavre, toujours dans une pose et des circonstances éloquentes

¹⁴⁷ Voir Sébastien Roldan, « Devant le vide : le suicidaire du roman naturaliste face à l'absence de Dieu », dans Patrick Thériault et Jean-Jacques Hamm (dir.), *Composer avec la mort de Dieu : Athéisme et écriture au XIX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval. À paraître.

au regard de son destin, comme la servante Véronique « accrochée simplement avec le cordon d'un de ses tabliers de cuisine » (JV 1130).

On relève pour ces dernières étapes deux variantes à peu près équivalentes. Souvent l'ellipse se déplace quelque peu et ne concerne plus la mort comme telle mais seulement le geste fatidique; alors, le forfait du suicidant est révélé au grand jour avant son décès (plutôt qu'après) : on le trouve en pleine agonie, et il n'y a plus rien à faire pour le sauver, comme dans *Madame Bovary* ou dans les suicides déguisés en accidents de *Sœur Philomène* et de *Fort comme la mort*. Plus rarement, la mort volontaire ne fait l'objet d'aucune ellipse narrative et est donnée à lire au fil du récit; pensons aux dénouements de *Thérèse Raquin* et de *Madeleine Féral*. Ce qui demeure inchangé quelle que soit la configuration du dénouement, c'est qu'il revient à un proche du suicidant, à un futur endeuillé, d'être mis au courant de la détermination fatale et de son effectuation complète. Mme Raquin assiste en direct à la mort que se donnent Thérèse et Laurent; Guillaume et Geneviève voient Madeleine s'enlever la vie. C'est la même chose lorsque le geste fatal du suicidant – déjà mort ou vif encore mais mortellement atteint – est une donnée celée. Christine trouve pendu devant sa toile son « grand enfant d'artiste son cher homme, dont les humeurs noires l'emplissaient d'angoisse » (L'Œ 166); Barnier confesse son empoisonnement cutané à l'ami Malivoire (SP 167); Charles interloqué, dans la chambre d'Emma empoigne la lettre qu'elle lui a adressée, la lit et s'écrie « Comment! Au secours! À moi! » (MB 615); Any accourt au chevet d'Olivier qui soupire « Me voici dans un bel état » (FcM 1019); Sigismond Planus se rend reconnaître le corps de son ami à la caserne et s'apitoie sur le sort de Risler : « Elle a donc fini par te tuer, mon vieux camarade... », murmure-t-il (FjRa 1183.)

Sans doute d'importants phénomènes d'intertextualité président à ces récurrences qui, pour être usuelles et même régulières, ne sont bien entendu pas

systematiques¹⁴⁸ : on décèlera certes ici ou là la trace des grands suicidés de la littérature, ainsi la conjonction du couteau et du poison dans *Thérèse Raquin* rappelle le double suicide shakespearien de Roméo et Juliette; on retracera en particulier la présence des nombreux suicidaires du romantisme, dont Werther, René, Sténio, Rolla, Chatterton, Lucien de Rubempré, Esther Gobseck et Javert, pour ne nommer que quelques-uns; on reconnaîtra aussi certains schémas majeurs du roman populaire et, plus largement, les stratégies narratives propres au mélodrame, dont le recours au suicide est fréquent. Mais l'ensemble de ces traits répétés, on le voit, se décline en lieux, gestes, paroles et symboles codifiés, dont le code est à la fois familier et significatif, tant pour le lecteur que pour le reste des personnages de l'œuvre. De plus, ces marques signifiantes ne se bornent pas à l'interaction de certains personnages emblématiques – par exemple, la triade classique formée par le suicidaire, son ami et confident avec qui il philosophe, et l'instance abstraite qui le fait souffrir (Dieu, le Hasard, le Temps, la Société, l'Hérédité, etc.); elles s'organisent à l'intérieur d'un espace et d'une séquence chargés symboliquement, dont les paramètres et configurations fluctuent certes d'un suicide à l'autre, mais demeurent toujours peu ou prou les mêmes.

En cela, la scénographie propre au suicide naturaliste nous pousse à l'envisager comme un rite intime, préalable au rituel funéraire. Autrement dit, le romancier naturaliste, lorsqu'il raconte la mort volontaire d'un personnage important, tend à la doter des mêmes mécanismes qui structurent ce rite de passage du mort qu'est la cérémonie funéraire, laquelle conduit le défunt du monde des vivants vers l'autre monde. L'ébranlement du groupe inhérent à une mort « ordinaire » étant dédoublé lorsque survient un suicide, nous l'avons dit, il convient peut-être que le rituel qui y correspond se dédouble lui aussi.

¹⁴⁸ On trouvera aisément, dans tel ou tel roman naturaliste présentant le suicide d'un protagoniste, des éléments détonnants, des irrégularités, des aspects déviant de ce schéma de base – et heureusement –; il reste que cette ossature souple du récit type d'un suicide en régime naturaliste, tel que nous l'avons mis en évidence, décrit plutôt fidèlement la réalité de ces textes.

Ainsi, dépassant toute considération de *mimesis* intertextuelle, la rémanence des schèmes narratifs que nous avons décrits semble instituer la mort volontaire en rituel pré-funéraire dont la mise en branle mobilise le suicidant et, à moindre escient, mais de façon tout aussi nécessaire, la communauté, et permet de « mettre en scène l'ultime relation des survivants avec le mort et les relations nouvelles que l'événement suscite¹⁴⁹ », pour reprendre les mots de Louis-Vincent Thomas.

Le cas de la petite ouvrière qui se jette à la Seine dans *Fromont jeune et Risler aîné* est des plus intéressants de ce point de vue, et non seulement parce qu'il aborde tous les éléments que nous avons relevés comme participant du rite de suicide (complet), mais surtout parce qu'il constitue un suicide « manqué ». D'ailleurs, l'expression passe telle quelle sous la plume d'Alphonse Daudet lorsque son narrateur s'adresse directement au personnage suicidant : « Ah! pauvre fille, tu croyais que c'était facile de s'en aller de la vie, de disparaître tout à coup. Tu ne savais pas qu'au lieu de t'emporter vite au néant que tu cherchais, la rivière te rejetterait à toutes les hontes, à toutes les souillures des suicides manqués. » (*FjRa* 1096.) Si elle fait allusion aux embarras humiliants guettant les suicidaires qui se ratent, la parole autoritaire du narrateur souligne ici avant tout la difficulté qu'il y a à se bien tuer.

Certes, la maîtrise technique qu'exige le suicide (empoisonnement, pendaison, noyade, défenestration, etc.) laisse présager un certain nombre de complications à ne pas négliger; mais il nous semble que le texte de Daudet va dans une toute autre direction en affirmant cette difficulté : « Quoi? s'étonne le narrateur. Pas un regard à sa mère, pas un adieu muet, pas un attendrissement?... Non, rien. » (*FjRa* 1093.) La pauvre Désirée Delobelle, enfermée dans un « mutisme » (*FjRa* 1088) pour ainsi dire viscéral (et mortel), a omis de laisser un billet explicatif; pire, une fois décidée à en finir, elle n'a dit mot. Et la narration d'interpeler directement la mère, inconsciente du

¹⁴⁹ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, op. cit., p. 16.

danger pesant sur sa fille : « Fais-toi ouvrir cette petite âme fermée qui souffre. Interroge ton enfant. Fais-la parler, fais-la pleurer surtout pour la débarrasser du poids qui l'étouffe [...]. / Hélas! » (*FjRa* 1088.) Mais il y a plus. Désirée n'a pas même évoqué, d'une quelconque manière, la mort volontaire avant de s'y précipiter; aucun mot à double sens, point de gestuelle ambiguë, rien. Cette « douleur vraie, immense, la douleur qui tue », elle l'a emmagasinée, elle l'a refoulée dans une « pâleur transparente », derrière des « yeux sans larmes qui brillent fixement comme s'ils concentraient leur pensée et leur regard sur un objet visible à eux seuls » (*FjRa* 1088). De sorte que personne n'a eu l'occasion de prendre conscience, ne serait-ce qu'*a posteriori*, de son malaise¹⁵⁰. « Que de larmes dévorées en silence [...].! Que de chagrins contés à ses petits oiseaux! » s'indigne le narrateur (*FjRa* 1089). L'échange qu'au détour d'une rue Désirée engage spontanément avec son ami Frantz (l'élue de son cœur), où l'on apprend qu'il lui aurait « ôté le goût de vivre » n'a lieu que dans l'imagination du narrateur, il ne se produit pas réellement dans le récit : « c'est là un rêve de poète, tranche la narration daudétienne, une de ces rencontres comme la vie n'en sait pas inventer. Elle est bien trop cruelle, la dure vie! [...] Voilà pourquoi les romans vrais sont toujours si tristes... » (*FjRa* 1094.) La discussion que Madeleine et Guillaume ont eue au sujet du suicide, Désirée l'a entretenue toute seule :

Immobile sur son fauteuil, pendant que la vie bête continuait autour d'elle, que sa mère préparait le dîner, que le grand homme débitait un long monologue contre l'ingratitude humaine, elle discutait le genre de mort qu'elle allait choisir. N'étant presque jamais seule, elle ne pouvait pas songer au réchaud de charbon qu'on allume après avoir bouché les portes et les fenêtres. Ne sortant jamais, elle ne pouvait pas songer non plus au poison qu'on achète chez l'herboriste, un petit paquet de poudre blanche qu'on fourre dans sa poche tout au fond avec l'étui et le dé. Il y avait bien aussi le soufre des allumettes, le vert-de-gris des vieux sous; mais la pensée qu'elle donnerait à ses parents le spectacle horrible d'une agonie volontaire, que ce qui resterait d'elle, ramassé au milieu d'un attroupement de peuple, leur serait si affreux à voir, lui fit repousser ce moyen-là.

¹⁵⁰ Pour être exact, il faut signaler qu'il existe un personnage qui est au courant des souffrances silencieuses de Désirée : Sidonie Chèbe, son amie d'enfance, voisine de palier, qui en plus d'être partiellement responsable du malheur de Désirée parvient à en tirer bon parti, via diverses manigances bassement intéressées. Véritable femme fatale, Sidonie – qui incarne la Parisienne pervertie par l'appât du gain et même symbolise Paris tout entier – est directement responsable des suicides de Désirée, son amie, et de Risler, son époux.

Elle avait encore la rivière.
 Au moins l'eau vous emporte quelque fois si loin, que personne ne vous retrouve et que la mort est entourée de mystère...
 La rivière. (*FjRa* 1091.)

L'extrait illustre clairement combien la petite Désirée cherche à se couper du monde. Disparaître d'un seul coup, sans laisser de trace, et surtout ne pas engager son trépas dans un processus collectif qui le baliserait. Elle devine déjà les réactions prévisibles, les lamentations d'usage, et cherche à se les épargner. Or, le rituel du suicide, semble-t-il, exige que des adieux péremptaires soient faits, ne serait-ce que de manière équivoque. Faire de sa mort volontaire une affaire intime qui n'intéresse que les plus proches parents et amis, passe encore; le roman naturaliste regorge d'exemples de ce genre. Mais en faire une chose complètement coupée du monde, cela ne se peut dans cet univers. Elle l'apprendra à ses dépens.

Désirée se permet encore d'autres écarts de conduite. Elle se rend bel et bien sur les quais, mais ce n'est pas pour s'y promener et se laisser envoûter par l'appel de la Seine, c'est pour en finir, et tout de suite :

La voilà dans la rue. Où va-t-elle? Tout est déjà désert. Ces quartiers, si animés le jour, s'apaisent le soir de bonne heure. On y travaille trop pour ne pas y dormir vite. [...]

Désirée marche vite, serrée dans son petit châle, la tête levée, les yeux secs. Sans savoir sa route, elle va droit, tout droit devant elle.

Les rues du Marais, noires, étroites, où clignote un bec de gaz de loin en loin, se croisent, se contournent, et à chaque instant dans cette recherche fiévreuse, elle revient sur ses pas. Il y a toujours quelque chose qui se met entre elle et la rivière. Pourtant, ce vent qui souffle lui en apporte la fraîcheur humide au visage. Vraiment, on dirait que l'eau recule, s'entoure de barrières, que des murs épais, des maisons hautes se mettent exprès devant la mort; mais la petite boiteuse a bon courage, et sur le pavé inégal des vieilles rues, elle marche, elle marche. (*FjRa* 1093-1094.)

La grande ville elle-même, cette capitale croqueuse d'âmes fragiles s'interpose, repousse ce suicide incorrectement mis en œuvre. Malgré tout, la postulante au trépas finira par atteindre le quai de la Mégisserie. Voici l'extrait :

Arrivée au bout de ce quai paré comme pour une fête, la petite ombre furtive s'arrête à l'escalier qui descend sur la berge...

Presque aussitôt, ce sont des cris, une rumeur tout le long du quai. « Vite une barque, des crocs. » Des mariniers, des sergents de ville accourent de tous les côtés. Un bateau se détache du bord, une lanterne à l'avant.

Les marchandes de fleurs se réveillent, et comme une d'elles demande en bâillant ce qui se passe, la marchande de café accroupie à l'angle du pont lui répond tranquillement :

« C'est une femme qui vient de se fiche à l'eau. »

Eh bien, non. La rivière n'a pas voulu de cette enfant. Elle a eu pitié de tant de douceur et de grâce. [...] Elle est sauvée!... C'est un tireur de sable qui l'a repêchée. Des sergents de ville la portent, entourée de mariniers, de débardeurs, et dans la nuit on entend une grosse voix enrouée qui ricane : « En voilà une poule d'eau qui m'a donné du mal. C'est qu'elle me glissait dans les doigts, fallait voir!... Je crois bien qu'elle aurait voulu me faire perdre ma prime... » Peu à peu le tumulte se calme, les curieux se dispersent, et pendant que le groupe noir s'éloigne vers un poste de police, les marchandes de fleurs reprennent leur somme [...]. (*FjRa* 1095-1096.)

On le voit, toute la communauté des abords de Seine se mobilise contre la tentative de suicide avortée de Désirée : d'aucuns décrient le geste, d'autres affichent une indifférence agacée, d'autres, quoique impliqués dans le négoce des suicides, trouvent le moyen de souligner les difficultés qu'elle pose; chacun a son grain de sel à mettre. D'ailleurs la réprobation ne se borne pas au domaine verbal, on met tout en œuvre pour s'emparer de la dissidente (et la sauver), les autorités se saisissent du cas et l'emmènent au poste. Les proches, les parents de Désirée, eux, où sont-ils? Nulle part. Ils sont chez eux, continuent d'être exclus de ce processus dont ils doivent faire partie.

À l'aube, le commissaire procède à l'admonestation d'usage : « C'était très mal, c'était très lâche ce qu'elle avait fait là. Qu'est-ce qui avait pu la pousser à cette mauvaise action? Pourquoi voulait-elle se détruire? Voyons, répondez, nommée Delobelle, pourquoi? » (*FjRa* 1098) Ce qui se cache derrière ces brutales récriminations n'est rien d'autre que le principal grief soulevé par le suicide qu'a tenté Désirée : elle n'a su rendre sa mort lisible pour aucun des personnages du roman. Or, les rites de mort ont pour fonction première d'assurer le repos des vivants en délogeant le défunt des limbes indécises que forment la présence de corps et

l'absence de vie du cadavre, « pour le *rejeter* progressivement vers l'au-delà¹⁵¹ » et lui assigner une place d'où il ne reviendra plus, rappelle Thomas. Daniel Fabre a quelques phrases qui résument bien l'ensemble des enjeux rituels entourant la mort et derrière lesquelles se dessine nettement le destin de Désirée :

Les rites « font » les bons morts et les règles ne s'explicitent partiellement que lorsqu'il survient un échec. Les mauvais morts, c'est-à-dire ceux qui ne cessent d'être présents auprès des vivants, signifient donc un défaut non seulement dans le rituel funéraire mais, plus généralement, dans l'ensemble des rites qui accompagnent la personne du début à la fin de sa vie¹⁵².

On ne s'étonnera donc pas, vu les écarts que se permet Désirée à l'aune de la conduite prévue, qu'elle revienne parmi les siens et soit « prise d'un remords immense » devant sa mère, à l'idée « qu'elle était partie sans lui dire adieu » (*FjRa* 1100). Honte à elle, par son refus de lier sa communauté immédiate (familiale ou amicale) ou élargie (ouvrière du Marais, ou plus largement parisienne ou française en général) à sa conduite de mort, elle s'est trouvée à faire un pied de nez aux seuls et uniques destinataires de cette conduite, comme le souligne Thomas :

Au plan du discours latent, même si le cadavre reste toujours le point d'appui des pratiques, le rituel ne prend en compte qu'un seul destinataire : l'homme vivant, individu ou communauté; sa fonction fondamentale est de *guérir* ou de *prévenir*, fonction qui revêt d'ailleurs de multiples visages : déculpabiliser, réconforter, revitaliser... *Ce rituel de mort serait en définitive un rituel de vie*¹⁵³.

L'animosité des réactions suscitées par l'attentat à la vie perpétré par la petite boiteuse – tare physique annonçant d'entrée de jeu le boitement de son destin –

¹⁵¹ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, op. cit., p. 123. Thomas écrit : « Malgré leur disparité dans le temps et dans l'espace, les conduites funéraires obéissent à des constantes universelles. Au plan du discours manifeste, leur but est double : d'une part, régler le devenir du mort en composant avec l'abjection de la putréfaction tout en assignant au défunt un lieu et si possible des rôles bénéfiques pour le groupe; d'autre part, prendre en charge les survivants marqués par la perte en mobilisant autour d'eux la communauté et en réglementant leur deuil. En fait, dans les deux cas, il s'agit de maîtriser la mort, dans sa forme effective en ce qui concerne le mort, dans son équivalent symbolique en ce qui concerne le chagrin des endeuillés. » *Ibid.*, p. 120-121.

¹⁵² Daniel Fabre, « Le retour des morts », *Études rurales : Le retour des morts*, nos 105-106 (janvier-juin 1987), p. 19.

¹⁵³ Louis-Vincent Thomas, *Rites de mort*, op. cit., p. 121.

répond donc à son irrégularité et *a fortiori* au court-circuitage du processus collectif qu'il suppose nécessairement.

D'autre part, le sauvetage *in extremis* de la petite Désirée par un batelier inconnu n'aura pas le même effet salutaire que celui opéré sur le petit Chose par l'abbé Germane, loin de là. Les deux hommes se distinguent par leur caractère rustre, par leur sens de l'humour un tant soit peu grotesque, par le rapport très détaché, presque cynique, qu'ils entretiennent avec l'existence humaine; néanmoins, le sieur Parcheminet, tireur de sable, ne peut prétendre exercer le rôle de passeur que remplit l'abbé auprès du petit Chose : cette jeune femme de vingt-quatre ans, il ne la connaît pas, il ne l'a jamais vue auparavant, quelle autorité détiendrait-il sur elle? En plus, l'insistance du narrateur daudétien sur l'idée de souillure dans cette mésaventure laisse-t-elle sous-entendre que la jeune femme a peut-être été victime de gestes déplacés de son sauveteur? Quoi qu'il en soit, l'impossibilité de transformer sa tentative échouée en rite intime de passage relance Désirée dans le comportement néfaste qui l'a conduite à postuler sa place dans l'au-delà. Au commissariat, on l'interroge, mais « la nommée Delobelle s'entêtait à ne pas répondre. Il lui semblait que ce serait souiller son amour de l'avouer dans un pareil endroit. "Je ne sais pas... Je ne sais pas...." disait-elle tout bas en frissonnant. » (*FjRa* 1098.) Le commissaire, qui lui-même a un certain nombre d'items à cocher sur sa liste de choses à faire en pareils cas, finit par laisser tomber : « Dépité, impatienté, M. le commissaire déclara qu'on allait la ramener chez ses parents, mais à une condition : c'est qu'elle promettait de ne plus jamais recommencer. » (*FjRa* 1098.) Elle promet sur le champ.

Pourtant, elle n'en fait rien. Elle continue de refuser l'épanchement, demeure congestionnée de larmes, et l'eau de « [c]ette horrible rivière qu'elle ne pouvait pas trouver pendant la nuit » (*FjRa* 1100), elle la garde en elle, elle la sent couler à l'intérieur désormais, elle s'alite définitivement :

Les médecins prétendent que c'est d'une fluxion de poitrine qu'elle meurt; elle aurait rapporté cela dans ses vêtements mouillés. Les médecins se trompent : ce n'est point une fluxion de poitrine. Alors c'est son amour qui la tue?... Non. Depuis cette terrible nuit, elle ne pense plus à Frantz, elle ne se sent plus digne d'aimer ni d'être aimée. Il y a désormais une tache dans sa vie si pure, et voilà précisément de quoi elle meurt. (*FjRa* 1101.)

Cette tache, c'est celle de son écart de conduite et de la mésaventure y étant rattachée, qu'elle ressasse fiévreusement : « Chacune des péripéties de l'horrible drame est une souillure à sa pensée », si bien qu'« [e]lle meurt de honte » (*FjRa* 1101). Elle ne trépassé donc pas d'avoir voulu se tuer, mais de s'y être mal pris.

Conclusion : multiplicité et norme

« On ne peut qu'être frappé par le grand nombre de suicides dans l'œuvre de Daudet », note Jean-Paul Colin, qui voit en la mort volontaire daudétienne « une médecine efficace (sinon douce), comme la vraie solution à des maux pires que la mort¹⁵⁴ »; il y a un certain tellurisme ou, pour mieux dire, une certaine forme de panthéisme spinoziste derrière ce curieux aspect de la poétique daudétienne, qui tient au fait, signalé par Pierre-Jean Dufief, que chez Daudet « [l]e bonheur apparaît comme un état de dispersion, une projection hors de soi qui amène une fusion avec le monde¹⁵⁵ ». Fusion qui paraît immédiatement accessible (et complètement réalisée) par la voie royale du suicide. En même temps, la mort volontaire ainsi présentée perd aisément son auréole de consolation quand on la considère dans sa profusion, car une pléthore d'attentats à soi niant l'hostilité du trépas tient potentiellement du scandale, Isabelle Droit l'a bien vu : « Au lieu de présenter le suicide comme un acte marginal Daudet montre qu'il fait partie du quotidien. Ce qui choque ce n'est donc plus l'acte lui-même mais sa banalisation¹⁵⁶. » Étrange banalisation que celle-ci, qui porte sur un acte des plus sensationnels.

¹⁵⁴ Jean-Paul Colin, « La mort, cette petite Chose », *loc. cit.*, p. 134.

¹⁵⁵ Pierre-Jean Dufief, « Daudet, le "marchand de bonheur" », *loc. cit.*, p. 211.

¹⁵⁶ Isabelle Droit, « Une esthétique de la mort au dix-neuvième siècle : Alphonse Daudet », dans Nigel Harkness et al. (dir.), *Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture*, *op. cit.*, p. 217.

Deux jeunes femmes, la première de dix-sept ans, la seconde de vingt-quatre, se jettent dans la Seine pour en finir avec leur vie : Félicie Rameau dans le conte « Un teneur de livres » du recueil de 1873, les *Contes du Lundi*, et Désirée Delobelle dans le roman de 1974, *Fromont jeune et Risler aîné*. Au passage, elles rencontrent la réalité mercantile du commerce sordide des noyés parisiens. Ce commerce-là n'est-il pas, en partie du moins, celui des romanciers naturalistes? Comme on était en droit de s'y attendre, le conte, texte plus court (quatre pages en tout), se borne à rendre compte de la réalité statistique, commune, quotidienne et banale du suicide parisien rapporté dans la colonne « insolite » des journaux ou dans celle des « noyades » du grand livre de la morgue, tandis que l'extrait passablement plus long du roman (il cumule quatorze pages, s'étend sur un chapitre entier), bien que coiffé du sous-titre « Un fait divers », donne à lire un cas extraordinaire, dont le narrateur souligne l'aspect inhabituel par l'entremise du regard posé par les témoins : « Si endurcis qu'ils fussent aux drames parisiens, ces braves gens comprenaient bien qu'ils étaient en face de quelque chose de plus distingué, de plus émouvant que d'ordinaire. » (*FjRa* 1097.) Certes, il faut déceler derrière ce commentaire la volonté préventive de l'auteur de marquer l'intérêt et la noblesse de la scène de mort volontaire à laquelle il soumet ses lecteurs : Daudet ne veut surtout pas qu'on lui reproche de donner dans les malpropretés des miséreux par simple goût de la dépravation humaine. Mais par là l'auteur affirme aussi que la mort volontaire de Désirée Delobelle s'écarte de la norme. En quoi? Et quelle pourrait bien être cette norme dont il ne donne, au demeurant, aucune indication dans le roman?

On peut la lire, comme nous l'avons fait, à travers les écarts de conduite de la suicidante, à travers les manquements qu'elle se permet vis-à-vis du schéma le plus courant de la mort volontaire : nombre d'entre eux sont soulignés à même le texte daudétien. On peut également l'identifier, cette norme, à la lecture d'un autre texte du même auteur. Elle se trouve dans le suicide qu'il a raconté un an plus tôt, celui de Félicie Rameau. Celle-ci s'évanouit dans l'eau, la rivière l'accepte comme elle

accepte toutes les autres. Pourquoi? La seule chose qu'on sache de Félicie, c'est qu'elle a rédigé une petite note à lire posthumément. En effet, ce que Daudet illustre, c'est qu'il est préférable, pour bien partir dans l'au-delà, de respecter la dimension rituelle du suicide, d'en observer minimalement certaines séquences, afin de le rendre lisible et interprétable, faute de quoi on s'expose à revenir parmi les siens en mort-vivant. Émerge ici la dichotomie générique entre conte et roman qu'ont mise en évidence Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre à lecture des travaux d'Yvonne Verdier sur les échos du rite dans les mythes, les contes et les romans :

Le conte est [...] toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien. Avec le roman, tout change : la coutume et ses rites sont toujours là, mais il nous raconte « ce qui se passe quand on s'en écarte »¹⁵⁷.

Sous cet angle, quoique désenchanté et sordide, quoique se déroulant en pleine ville et aboutissant à la morgue, plutôt qu'en pleine forêt (mais nous avons vu que cela revenait au même), le conte naturaliste « Un teneur de livres » paraît résolument conforme à la longue tradition – orale surtout – de ces récits courts qui « donn[ent] à entendre “tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les rites édictent”¹⁵⁸ », puisqu'il exemplifie le parcours normatif de la noyade volontaire.

Mais reculons un peu. Pour se rendre jusqu'aux berges de la Seine, il faut bien qu'un certain nombre de processus dans le développement ou l'existence de l'individu aient défailli, dysfonctionné, avorté. Ce n'est pas parce que « [l]es filles de Paris se moquent bien » de « l'eau noire et profonde » du fleuve (*FjRa* 1091), qu'elles s'y jettent sans raison. « On jette son tablier sur sa tête pour ne pas voir, et pouf! » (*FjRa* 1091), écrit Daudet dans *Fromont jeune et Risler aîné*; tout de même, un parcours particulier, jalonné de déconvenues de tous types et de toutes magnitudes, est celui qui conduit à cette extrémité. Nous pouvons alors estimer à bon droit que le

¹⁵⁷ Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, *Du rite au roman : Parcours d'Yvonne Verdier*, dans Yvonne Verdier, *Coutume et destin*, op. cit., p. 30.

¹⁵⁸ *Ibid.*

suicide a maille à partir avec l'idée de l'*initiation ratée* (constitutive du roman moderne selon Marie Scarpa¹⁵⁹), touchant encore par là au rituel : à force de ratages, l'individu forcément ostracisé par son incapacité à s'intégrer dans la communauté – ce à quoi servent les rites initiatiques qu'il échoue ou escamote – finit par s'enlever non plus seulement du social qu'il ne parvient pas à intégrer mais du vivant dont il refuse désormais les modalités.

À l'inverse, *Le Petit Chose* donne à lire le suicide non pas comme aboutissement rituel d'une série d'initiations ratées, mais comme un rite de passage participant de la maturation et de l'édification individuelles à travers la sanction communautaire. Pour cela, certes, il est nécessaire que le suicide reste partiel ou « manqué », comme le veut l'expression courante, si ambivalente pourtant. En fait, notre analyse a montré que, pour les jeunes gens dépeints par Alphonse Daudet, un *suicide manqué* peut tout autant être un jalon capital dans le développement social de l'individu qui doit quitter l'univers de la jeunesse et intégrer la communauté adulte qu'être le signe d'un défaut, d'une faille dans le processus inverse, celui par lequel l'individu, à défaut de savoir entrer dans la vie collective selon les règles de l'art, vise à en sortir tout à fait.

Que l'écart qui caractérise le petit Chose soit ontologique ou conjoncturel, qu'il relève de l'écartèlement entre l'infini de son esprit et les limites de son corps (magnifiquement symbolisé par l'image du pendu) ou qu'il appartienne à l'action abrasive et envoûtante de milieux corrupteurs aux mœurs infâmes (reconnaissable dans la figure des intoxiqués au gaz), il signale une norme. Il en va de même, nous venons de le voir, dans *Fromont jeune et Risler aîné*. Et la leçon que chacun de ces romans du suicide donne à lire, c'est que pour obtempérer, pour bien suivre cette

¹⁵⁹ Scarpa écrit : « tout personnage (surtout s'il s'agit de romans de formation) se trouve sans doute amené à traverser une ou plusieurs étapes de "marge" (avec plus ou moins de succès, et plutôt moins que plus dans le roman moderne [...]) ». Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme : Ethnocritique de la littérature*, no 145 (3^e quart 2009), p. 27-28.

norme sociocommunautaire, le jeune doit, d'une part, parvenir à se couper de soi philosophiquement, ce qui veut dire aussi bien prendre du recul face à soi que s'ouvrir aux autres, et, d'autre part, prendre acte de la dimension rituelle d'un vivre ensemble composé de conduites symboliques et communautaires prédéterminées.

« L'attitude et les actions des survivants à l'égard du problème de la mort ont été plus étudiées par les romanciers que par les folkloristes et les ethnographes¹⁶⁰ », écrivait Arnold van Gennep en 1946, mentionnant Zola, Maupassant, Daudet. Le sous-problème de la mort volontaire a fait l'objet de la même attention de la part de ces historiens des mœurs ethnographes que furent les romanciers naturalistes. Aussi avons-nous pu constater que nombre d'aspects courants du suicide tel que représenté dans la littérature naturaliste établissent des liens très forts entre le suicidaire et la communauté, ce qui, une fois de plus, remet en question l'aspect essentiellement personnel du choix de mourir. Cette réalité communautaire du suicide n'est en rien spécifique à la jeunesse, d'ailleurs. Lorsqu'un badaud ayant été témoin du suicide de Risler raconte l'événement, il retient l'aspect sensationnel de cette mort, mais plus encore son éminente lisibilité : « "Il était là où je suis, disait-il... Il s'est pendu assis, en tirant de toutes ses forces sur la corde... comme ça... han!... Et il faut croire que c'était bien son idée de mourir, car on a trouvé dans sa poche un rasoir dont il se serait servi au cas où la corde aurait cassé." » (*FjRa* 1182.)

¹⁶⁰ Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain, op. cit.*, t. II, p. 649.

CHAPITRE VI
SUICIDE ET DÉCADENCE NATURALISTE :
UNE LENTE *COURSE À LA MORT*¹

Une nausée universelle devant les insuffisances du monde soulève le cœur des Slaves, des Germains et des Latins, et se manifeste, chez les premiers par le nihilisme, chez les seconds par le pessimisme, chez nous autres par de solitaires et bizarres névroses².
PAUL BOURGET

Bourget, écrivant ces lignes à la fin de 1881, songeait aux névroses données à lire par Baudelaire et les poètes symbolistes, mais aussi à celles, tout aussi bizarres et solitaires, racontées par les romanciers naturalistes Flaubert, Goncourt, Zola, Daudet, sans oublier encore celles, misanthropiques, d'un Barbey d'Aurevilly, par exemple. Il ne soupçonnait peut-être pas, cependant, que les jeunes écrivains de sa génération s'apprêtaient à renchérir sur ce thème. Dès janvier 1882, Joris-Karl Huysmans publie *À vau l'eau*, où M. Folantin « bro[ie] du noir » du matin au soir, atteint d'« [u]n grand découragement » devant « le vide de sa vie murée » qui se résume à quarante ans de « chemin de croix³ ». La même année, Édouard Rod offre *La Chute de Miss Topsy*, dont le héros André Frémy (*andros fremire* : le mâle qui frémit), vit lui aussi en dandy déchu, écoule sa vie comme M. Folantin, dans l'anonymat d'un obscur poste de ministère; « nerveux, anémique, orphelin, et pauvre après avoir été élevé jusqu'à dix-neuf ans par des parents riches qui le gâtaient », Frémy « affect[e] une grande

¹ L'un des axes d'étude de ce chapitre reprend, approfondit et développe les éléments d'une réflexion qui paraîtra en mars 2013. Sébastien Roldan, « Quelle *Joie de vivre* dans *La Course à la Mort*? Le narrateur pessimiste d'Édouard Rod comme réponse au Lazare Chanteau d'Émile Zola », dans Carolyn Snypes-Hoyt et Marie-Sophie Armstrong (dir.) *Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing. À paraître en 2013.

² Paul Bourget, « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : Charles Baudelaire », *loc. cit.*, p. 407.

³ Joris-Karl Huysmans, *À vau l'eau*, *op. cit.*, p. 9, 11. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition d'*À vau l'eau* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle AVL suivi du numéro de la page correspondante.

élévation d'idées, une profonde désespérance causée par les déceptions de son idéal toujours meurtri, un scepticisme justifié par la cruauté des hommes et des événements à son égard⁴ ». Encore en 1882, Harry Alis propose avec *Hara-kiri* l'histoire d'un étudiant japonais nommé Taïko-Fidé, qui débarque à Paris y découvrir la vie moderne; Fidé fait la ronde des bars et des cafés parisiens, entre dans le Tout-Paris, fait connaissance avec les femmes et avec la débauche... néanmoins, l'ennui rapide de celui que les Parisiens ont rebaptisé le Prince Ko-Ko et « le sentimentalisme nerveux de sa nature exceptionnelle » ruinent chaque fois l'exotisme radical dans lequel il est plongé, si bien que toute son aventure tient en deux phrases : « C'était nouveau [...]. Mais cela n'avait pas duré⁵. » Ainsi, lorsqu'au début de l'année suivante Émile Zola dans *Au Bonheur des Dames* donne Paul de Vallagnosc, la figure du désœuvré, indécis, spleenétique, impuissant, célibataire au désir intermittent, né sous une bonne étoile dont la lumière faiblit dès vingt ans et très vite s'estompe, venu à Paris achever sa race à coups de névropathie et de désillusion, est déjà un type, un cliché littéraire, et ses velléités d'homme blasé deviennent une pose à la mode :

Vallagnosc exagérait son pessimisme. À quoi bon tant travailler, puisque l'argent ne donnait pas tout? C'était lui qui aurait fermé boutique et qui se serait allongé sur le dos, pour ne plus remuer un doigt [...].

[...] Vallagnosc, d'une voix molle, se plut alors à étaler la platitude des choses. Il mettait une sorte de fanfaronnade dans l'immobilité et le néant de son existence. Oui, il s'ennuierait le lendemain au ministère, comme il s'y était ennuyé la veille [...] : ça devenait de plus en plus inepte, et si l'on ne se tuait pas, c'était par simple paresse, pour éviter de se déranger⁶.

Enseveli sous « les médiocrités et les avortements de l'existence », ayant puisé dans « sa fréquentation avec des poètes une désespérance universelle », ce personnage qui, d'après les formules de Zola, toujours conclut « à l'inutilité de l'effort, à l'ennui des

⁴ Édouard Rod, *La Chute de Miss Topsy*, d'abord paru en 1882, repris dans *La Course à la Mort* suivi de *La Chute de Miss Topsy*, préface de Daniel Maggetti, Vevey (Suisse), L'Aire, coll. « L'Aire bleue », 2007, p. 219, 240.

⁵ Harry Alis, *Hara-kiri*, d'abord paru en feuilleton sous le titre *Le Prince Ko-Ko* dans le *Gil Blas* du 17 mai au 17 juillet 1881, Paris, Ollendorf, 1882, p. 231, 105. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Hara-kiri* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle HK suivi du numéro de la page correspondante.

⁶ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. III, p. 697.

heures également vides, à la bêtise finale du monde⁷ », perdurera nombre d'années encore, s'incarnant tant dans des œuvres aujourd'hui oubliées que dans des chefs-d'œuvre impérissables de la fin du siècle, comme l'est *À rebours* de Huysmans, roman paru en 1884, dont l'extravagant héros est devenu l'icône première de cette lignée de tristes mâles qui n'en finissait plus de finir, chacun d'entre eux étant le dernier membre d'une famille au sang appauvri. « Quoi qu'il tentât, un immense ennui l'opprimait⁸ », affirme le narrateur huysmansien au sujet de ce Jean Floressas des Esseintes si esseulé dans son élitisme de haute ascendance :

La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours; l'effémination des mâles était allée en s'accroissant; comme pour achever l'œuvre des âges, les des Esseintes marièrent, pendant deux siècles, leurs enfants entre eux, usant leur reste de vigueur dans les unions consanguines.

De cette famille naguère si nombreuse qu'elle occupait presque tous les territoires de l'Île-de-France et de la Brie, un seul rejeton vivait; le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes.⁹

L'une de ces œuvres de nos jours inconnues, mais à l'époque incontournables parmi les productions décadentes, fut publiée l'année suivante et représentait, pour nombre de contemporains, un monument fin-de-siècle aussi important qu'*À rebours* : il s'agit de *La Course à la Mort* de Rod¹⁰.

Personnage « méditant des résolutions hardies », le héros de *La Course* « ne les exécute pas » et rentre chez lui « avec le mépris de [s]a faiblesse et le dégoût du

⁷ *Ibid.*, p. 451.

⁸ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », no 898, 1977, p. 85.

⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰ Par exemple, Léo Trézenik dans le *Lutèce*, hebdomadaire parisien, écrit en juin 1885 : « *La Course à la Mort* est un livre que je n'hésite pas à placer, mais dans un ordre d'idées différent, quoique connexe et contigu, à côté de l'*À rebours* de M. J.-K. Huysmans. Ce sont deux monographies sincères et complètes, chacune de son côté, qui pourront plus tard servir soit à écrire soit à comprendre l'histoire si complexe de cette surexcitation spéciale des cerveaux au XIX^e siècle, qui ne peut qu'aboutir, en toute logique, à la désintégration totale de la société intellectuelle, comme de la société matérielle. » Léo Trézenik, « *La Course à la Mort* », *Lutèce*, vol. 4, no 178 (21-28 juin 1885), p. 1.

plaisir grossier qu'[il a] trop désiré¹¹ »; puis, il analyse rétrospectivement son comportement :

Pour tout dire, ce n'est pas ma timidité seule qui me retient, c'est encore davantage ma conscience qu'on a façonnée sur un type d'irréprochable vertu, qu'on a bourrée de « principes », qu'on a entourée de défenses et de prescriptions, et qui docilement s'est laissé charger de ce fatras, et qui ne s'est pas encore redressée comme un ressort pour échapper à cet écrasement. (CM 70.)

Un peu comme Huysmans prolonge, approfondit et projette sur un plan onirique l'odyssée affligeante du héros d'*À vau l'eau* en donnant les pérégrinations imaginaires de des Esseintes, Rod avec *La Course à la Mort* creuse, élargit et abstrait le pessimisme du Frémy de *La Chute de Miss Topsy*.

Véritable compendium de tout ce qui pousse les héros et héroïnes naturalistes à abréger leurs jours, *La Course à la Mort* cumule tous les passages obligés de l'écriture naturaliste de la mort volontaire, tels que nous les avons énumérés¹². Aussi, malgré l'évidente atmosphère décadente qui s'en dégage, elle-même notoirement suicidogène, il convient peut-être de l'étudier à l'aune de l'univers naturaliste. Pourtant, l'unique effort en ce sens que la critique littéraire ait jamais tenté n'a pas été poursuivi jusqu'à son terme. Dans sa biographie littéraire *Édouard Rod (1857-1910): A Portrait of the Novelist and his Times*, Michael G. Lerner identifie en tout quatre influences principales pour *La Course à la Mort*, quatre maîtres à penser, quatre génies sombres qui passionnaient le jeune écrivain et qui l'avaient supposément détourné de la route frayée par Zola pour le mener vers les sentiers nouveaux qu'étaient alors le symbolisme et le roman psychologique : Schopenhauer, Wagner, Baudelaire et le préraphaélite Rossetti¹³. Dans son décompte, le grand spécialiste de

¹¹ Édouard Rod, *La Course à la Mort*, d'abord paru dans la *Revue contemporaine* de janvier à avril 1885, recueilli la même année, repris dans *La Course à la Mort* suivi de *La Chute de Miss Topsy*, op. cit., p. 70. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *La Course à la Mort* seront désormais désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle CM suivi du numéro de la page correspondante.

¹² Voir notre chapitre V.

¹³ Michael G. Lerner, *(1857-1910): A Portrait of the Novelist and his Times*, Paris; La Haye, Mouton, coll. « Studies in French Literature », no 24, 1975, p. 78.

la vie et de l'œuvre de Rod néglige toutefois la piste intertextuelle la plus importante, sans doute parce qu'elle est la plus évidente et peut-être aussi parce qu'elle n'est pas mentionnée ouvertement dans la *Course* : l'œuvre de Zola, et tout particulièrement *La Joie de vivre*, roman que Rod avait critiqué à sa parution, trouvant le pessimisme de Lazare mal analysé¹⁴. Quoique dans son ouvrage il signale les réserves formulées par le jeune naturaliste comme ayant pu nourrir le projet de *La Course*¹⁵, Lerner abandonne l'analyse comparée des deux œuvres qu'il avait très sommairement entamée dans un article antérieur¹⁶ et s'en tient à identifier d'autres sources littéraires ayant pu influencer sur le roman.

Si les importants travaux de Lerner sur Rod invitaient vivement la critique, il y a déjà trente-cinq ans, à reprendre pour l'approfondir la question des rapports entre les deux œuvres, celle-ci n'a pas reçu d'attention depuis. Or, il nous semble que l'étude qui s'attacherait à examiner certains points de convergence entre elles renouvellerait la compréhension et l'appréciation de ce très curieux roman qu'est *La Course à la Mort*. Qui plus est, elle permettrait, croyons-nous, d'illustrer la centralité du concept de suicide dans les désespoirs littéraires de la fin de siècle. Afin de bien rendre compte des positions esthétiques assumées par Rod dans la foulée de la publication de *La Course*, nous examinons d'abord brièvement, avec une loupe empruntée à l'histoire littéraire, les affinités qu'entretient avec la mort volontaire la

¹⁴ Rod rendit compte du roman de Zola dans le supplément dominical du quotidien romain *Il Fanfulla* : « *Ma se l'analisi del dolore è perfetta, quella del pessimismo rappresentato da Lazaro è in più punti manchevole...* » écrivait-il. « Mais si l'analyse de la douleur est parfaite, celle du pessimisme incarné dans Lazare montre quelques lacunes... » Édouard Rod, « *La Joie de vivre* », *Fanfulla della Domenica* (9 mars 1884), p. 1. (Nous traduisons.)

¹⁵ Michael G. Lerner, *Édouard Rod*, op. cit., p. 80.

¹⁶ L'intégrale de l'analyse comparative de Lerner tient en ces quelques lignes : « *If La Joie de vivre is compared with Rod's work La Course à la Mort, which was his first "roman exclusivement intérieur" and indicative of his diversion from Zola, it can be seen that while Zola builds his abstract, even symbolic theme on physical detail, Rod is concerned like Bourget with the abstract impressions drawn from an analysis of the mind, of an état d'âme* ». Idem, « Édouard Rod and Émile Zola, II: From "La Course à la Mort" to Dreyfus », *Nottingham French Studies* vol. 8, no 1 (mai 1969), p. 29-30. Lerner cite Édouard Rod, « Préface », *Les Trois Cœurs*, Paris, Perrin, coll. « Librairie académique Didier », 1890, p. 14

nouvelle esthétique qui, née du croisement entre littérature naturaliste et philosophie pessimiste, voit le jour au sein des lettres françaises autour de 1880 et donne lieu à une série d'œuvres avançant lentement mais sûrement vers la mort. À la suite, nous étudions les positions théoriques qu'adopte Rod lorsqu'il rompt avec l'école naturaliste, telles qu'il les donne à lire dans ses préfaces, en particulier dans celle, rétrospective, de 1889, laquelle présente sa ferveur naturaliste comme une erreur de jeunesse. Prenant à contrepied plus de cent ans de critique, ces analyses démontrent qu'en fait une importante continuité anime les efforts littéraires d'Édouard Rod au moment où s'enclenche la crise du roman à laquelle il a contribué. Mais c'est par la confrontation du héros schopenhaueriste de *La Course* avec celui de *La Joie de vivre* que cette continuité prend tout son sens et devient une formidable clé de lecture du naturalisme rodien, car, en définitive, il ressort que Rod dans son roman semble avoir pris au pied de la lettre l'expression « Werther retourné », qui revenait si souvent dans la bouche et sous la plume de Zola vers cette époque pour désigner les jeunes Médanais schopenhaueristes. Aussi ce résultat nous conduit-il à retracer les antécédents littéraires puis épistémologiques de l'étonnante poétique de *La Course à la Mort*, dans l'optique de bien rendre compte de la veine des romans de la vie cérébrale qu'il inaugure en parallèle avec Huysmans.

Pessimisme et mort volontaire : une histoire littéraire

Au début des années 1880, le vieux mythe selon lequel le monde courait à sa perte reçut un nouvel élan sous l'impulsion des idées pessimistes qui firent leur entrée en France par les milieux littéraires de la Capitale. Nées en terres étrangères, venues d'Allemagne surtout, mais aussi d'Italie et de Russie, et nourries d'idées orientales, ces noires pensées du désenchantement, amères face à l'existence humaine, sceptiques devant les progrès du siècle et hostiles à l'optimisme racoleur du providentialisme positif, furent introduites dans le public parisien grâce à la curiosité de quelques hommes férus de philosophie qui produisirent, dans la décennie précédente, une poignée d'articles et d'ouvrages phares.

En 1870, l'homme d'État français Paul Challemel-Lacour fait connaître aux lecteurs de la *Revue des deux mondes* la figure singulière d'un « philosophe allemand, Arthur Schopenhauer, dont le nom est assez souvent prononcé en France depuis une dizaine d'années », mais dont la pensée reste encore méconnue, et il relate l'« enchantement satanique¹⁷ » qu'il a éprouvé en le rencontrant dans une brasserie de Francfort. La séduction sulfureuse du personnage laisse bientôt place à celle de la doctrine. Un autre article, paru deux ans plus tard sous la plume de Léon Dumont dans la *Revue scientifique de la France et de l'étranger*, rapporte l'émergence en Allemagne d'« une philosophie nouvelle » qui, ayant « subi l'influence des études orientales », renverse sataniquement le système de valeurs chrétien et « profess[e] que, dans l'existence prise en masse, le mal l'emporte sur le bien¹⁸ »; il s'agit ici avant tout du pessimisme schopenhauerien remanié, extrapolé et transformé en eschatologie apocalyptique par son disciple Eduard von Hartmann, dont l'ouvrage principal, la *Philosophie de l'Inconscient* (1869), préconise d'« arriver non pas à la délivrance de quelques individus, mais du monde en général », c'est-à-dire de convaincre l'humanité de « pren[dre] le parti de se suicider en masse¹⁹ ». En 1874, le philosophe Théodule Ribot donne l'ouvrage de vulgarisation *La Philosophie de Schopenhauer*, dans lequel, à partir de morceaux choisis tirés des ouvrages du

¹⁷ Paul Challemel-Lacour, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne : Schopenhauer », *Revue des deux mondes*, 2^e série, vol. 40, no 86 (15 mars 1870), p. 297, 312. De retour à Paris, l'homme politique dira avoir été étourdi, bouleversé par les « discours bizarres » du philosophe, et rester surtout comme imprégné de ceux-ci, malgré lui : « Ses paroles lentes et monotones, qui m'arrivaient à travers le bruit des verres et les éclats de gaieté de mes voisins, me causaient une sorte de malaise, comme si j'eusse senti passer sur moi le souffle glacé à travers la porte entr'ouverte du néant. » *Ibid.*, p. 313, 312.

¹⁸ Léon Dumont, « Une philosophie nouvelle en Allemagne : Édouard de Hartmann et la théorie de l'inconscient », *La Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2^e série, vol. 2, no 10 (7 septembre 1872), p. 220.

¹⁹ *Ibid.*, p. 229. « À une époque comme la nôtre, écrit Dumont, où la critique philosophique, s'appliquant à toutes les idées, a dissipé la plupart de ces charmes fictifs que l'imagination de l'humanité avait prêtés à l'existence, – où les progrès de la science nous conduisent de plus en plus à voir le monde tel qu'il est, – où, ne pouvant plus chercher de consolation dans les croyances et les mythes, nous devons nous familiariser de plus en plus avec l'inflexible réalité, [...] dans ce mouvement de réaction contre les illusions du passé, certains esprits, incapables de se tenir dans la juste mesure, se laissent entraîner dans des exagérations tout opposées, et, sautant par-dessus le réalisme, tombent dans un pessimisme qui leur montre les choses non plus telles qu'elles sont, avec le caractère déjà assez dur et brutal des faits, mais pires et plus tristes qu'elles ne sont. » *Ibid.*, p. 220.

fondateur du pessimisme, il présente la théorie métaphysique de ce « pessimiste incurable » qui « vécut en misanthrope, toujours mécontent des hommes et des choses²⁰ ». La traduction française de l'essai de Hartmann se fait attendre jusqu'à ce que le philosophe Désiré Nolen la propose en 1877, et dès lors le pessimisme connaît un succès qui le promeut au premier rang des sujets de curiosité et d'inquiétude de l'élite intellectuelle parisienne : l'imagination de tous est frappée par l'idée subversive que le développement et l'affinement progressif de l'intelligence humaine au fil des siècles puisse aboutir ultimement à la « négation universelle de la Volonté²¹ », c'est-à-dire à la néantisation entière des principes instinctifs et vitaux poussant les individus à vouloir, à désirer, etc. Commencent alors à sonner les cloches réactionnaires, qui comme toujours répandent le bruit de ce qu'elles décrient au lieu d'amener le silence qu'elles appellent de leurs plus chers vœux. Elme-Marie Caro, répond à l'ouvrage de son collègue Ribot avec *Le Pessimisme au XIX^e siècle : Leopardi – Schopenhauer – Hartmann*, datant de 1878, où l'indignation devant « cette philosophie qui maudit la vie²² » pousse le portrait jusqu'à la caricature :

[E]lle se manifeste dans quelques livres brillants et aventureux, jetés comme un défi à l'optimisme scientifique et industriel du siècle, elle se développe par la discussion même, elle se propage comme une contagion subtile dans un certain nombre d'esprits qu'elle trouble. C'est une sorte de maladie intellectuelle, mais une maladie privilégiée, concentrée jusqu'à ce jour dans les sphères de la haute culture, dont elle paraît être une sorte de raffinement malsain et d'élégante corruption²³.

²⁰ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, Paris, Baillière, 1874, p. 4, 11. Ribot se fourvoyait en prêtant à Schopenhauer « une théorie bizarre qui a pour but d'amener la fin du monde par suite d'une chasteté absolue », car ce projet apocalyptique appartient à Hartmann, épigone exalté qui tira des conclusions extrêmes de la pensée de son maître. *Ibid.*, p. 12. Il importe de relever cette erreur, car la confusion entre les pessimismes de l'un et de l'autre perdura en France tout le temps que dura la vogue du pessimisme (le malentendu n'ayant pas été dissipé par la parution en 1886 de la première traduction française de l'ouvrage majeur de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, dont l'édition définitive en allemand remonte à 1859), si bien qu'il importe, à des fins de clarté, de distinguer le *schopenhauerisme* parisien de la philosophie *schopenhauerienne* en bonne et due forme.

²¹ Eduard von Hartmann, *Philosophie de l'Inconscient*, traduction et introduction par Désiré Nolen, édition revue par l'auteur et précédée d'une préface, Paris, Baillière, 1877, t. II, p. 503.

²² Elme-Marie Caro, *Le Pessimisme au XIX^e siècle : Leopardi – Schopenhauer – Hartmann*, Paris, Hachette, 1878, p. ii.

²³ *Ibid.*, p. ii-iii.

L'influent critique littéraire Ferdinand Brunetière rend compte de l'essai de Caro au début de l'année suivante dans la *Revue des deux mondes* et renchérit, disant que « [l]es pessimistes sont des malades » et que « cette philosophie de l'*anéantissement volontaire* ou de la *négation du vouloir vivre*, que l'on décore aujourd'hui du nom de pessimisme » méritait depuis longtemps d'être attaquée, comme il fallait aussi attaquer « *Schopenhauerianismus*²⁴ », le fondateur de la doctrine. Cette même année 1879 voit paraître la traduction, restée essentiellement inaperçue, du *Fondement de la morale* (1840) de Schopenhauer, par Auguste Burdeau. Enfin, en 1880 retentissent les tambours de la consécration populaire, avec la parution du petit recueil des *Pensées, maximes et fragments* de Schopenhauer traduits par Jean Bourdeau, qui rejoint un très large public, car aux quatre coins de Paris et bientôt de la province on se montre curieux de connaître cette nouvelle « maladie du siècle » qu'on appelle pessimisme : c'est « la douleur du monde, cette folie qui compte tant de victimes, de Werther à René, de Childe-Harold à Rolla », énumère Bourdeau, avant d'ajouter aussitôt « Byron, Musset, Henri Heine, rieurs attristés, viveurs blasés, sceptiques nuageux, révoltés lyriques, qui adorent la vie et la maudissent²⁵ ». Le caractère subversif et sceptique de cette pensée exotique polarise l'opinion et recueille des adhérents surtout parmi la jeunesse, en particulier dans le domaine des lettres, qui trouve en Schopenhauer un théoricien de l'affection vague et distinguée dont elle croit souffrir.

La lignée de célèbres personnages navrants évoqués par Bourdeau rappelle un fait sur lequel il faut insister : le pessimisme existentiel n'avait rien d'absolument neuf en France, il avait traversé le siècle, le romantisme mélancolique dans ses diverses phases s'étant étendu avec abondance sur le sujet. Sans qu'il faille être exhaustif, signalons tout de même que le nom du poète Alphonse Rabbe, auteur d'une « Philosophie du désespoir » parue en 1835, en est un qui manque cruellement à

²⁴ Ferdinand Brunetière, compte rendu du *Pessimisme au XIX^e siècle* d'Elme-Marie Caro, *Revue des deux mondes*, 3^e série, vol. 49, no 31 (15 janvier 1879), p. 478.

²⁵ Jean Bourdeau, « Vie et opinions de Schopenhauer », dans Arthur Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, op. cit., p. 13.

l'énumération du traducteur de Schopenhauer. Rabbe en effet se désolait très schopenhaueriennement, notant : « Nous naissons, nous vivons, nous mourons dans les pleurs : c'est à ce prix qu'est l'existence²⁶. » Conception de la vie qu'il développait aussi dans sa poésie, ainsi dans le poème en prose « La pipe » :

Pardonnons aux dupes! Tous ceux qui vont là se sont promis du plaisir. Infortunés humains! Nous poursuivons sur toutes les routes ce fantôme attrayant. N'être pas où l'on est, changer de place et d'affections, quitter le supportable pour le pire; voguer de nouveauté en nouveautés pour obtenir une sensation de plus; vieillir chargé de désirs non satisfaits, mourir enfin d'avoir vécu, telle est notre destinée²⁷.

Malgré les recoupements évidents entre, d'un côté, la pensée et l'humeur d'un Rabbe essayiste laconique et poète, et, de l'autre, celles du misanthrope de Francfort, la différence essentielle qui porta celles-ci à l'énorme succès qu'elles connurent à la fin du siècle réside dans le caractère systématique d'une philosophie ample et complète. En fait, dotée d'une cosmologie, d'une métaphysique et de prescriptions morales cohérentes faisant bloc, la pensée de Schopenhauer avait le mérite d'apporter une réponse simple et large, hors de la théologie chrétienne (bien que d'inspiration fortement chrétienne), à toutes les questions restées sans réponse des Romantiques, dont un long soliloque du Sténio de George Sand donne la pleine mesure :

Mais quel est cet élan mystérieux incompréhensible, sublime peut-être, dans ces âmes de boue? Qu'est-ce que ce besoin d'épanchement, d'affection, qui nous dévore? [...] Quelle est cette puissance ou plutôt cette fièvre obstinée qui nous pousse vers la déception et la douleur? Pourquoi cette soif d'amour ne s'apaise-t-elle pas? Pourquoi ce rêve de confiance et de dévouement ne s'efface-t-il jamais entièrement? Pourquoi, à une parole amie, à un regard compatissant, notre crédulité se laisse-t-elle prendre toujours? Pourquoi les larmes sont-elles sympathiques? Pourquoi sentons-nous le besoin de secourir celui qui périt et de remercier celui qui nous sauve? Pourquoi nous sentons-nous l'ami involontaire et nécessaire de l'homme que nous voyons souffrir²⁸?

« Il y a là quelque chose comme une crise cérébrale et littéraire à la fois, qui dépasse l'enceinte d'un système²⁹ », notait Caro, suggérant par là que la conjoncture

²⁶ Alphonse Rabbe, « Philosophie du désespoir », *Album d'un pessimiste*, op. cit., p. 62.

²⁷ *Idem*, « La pipe », dans *ibid.*, p. 169.

²⁸ George Sand, *Lélia*, texte établi, présenté et annoté par Pierre Reboul, Paris, Garnier, 1960, p. 296.

²⁹ Elme-Marie Caro, *Le Pessimisme au XIX^e siècle*, op. cit., p. iii.

postromantique était favorable à la fortune des idées pessimistes. Spécialiste de la question, René-Pierre Colin explique effectivement par des considérations historico-politiques le développement en France « d'un pessimisme chronique³⁰ » qui assure au système de Schopenhauer une audience vaste; il mentionne notamment le « lent triomphe » d'une République « née de la défaite » et le « déclin de la natalité qui inquiète les esprits pendant toute la fin du siècle³¹ ». La désillusion, le sentiment d'impuissance, la mélancolie, l'ennui, le scepticisme généralisés trouvent un écho consolant dans les maximes acerbes d'une philosophie qui (même tronquée et dénaturée par Bourdeau) préconise un certain surplomb : le détachement et la mise au rencart des passions vaines. « En fait, c'est toute la décennie qui est intoxiquée, au grand scandale des progressistes, positivistes et autres nationalistes, qui enragent de voir cette philosophie d'Alboche nous envahir insidieusement, dix ans après Sedan », relate Alain Roger, qui ajoute : « C'est tout juste si l'on n'accuse pas les Allemands de nous instiller ce poison pour nous débilitier, pire, nous dénatiser, puisque, comme on le sait, Schopenhauer prône l'abstinence et la résignation³². »

Citons Schopenhauer tel qu'il fut découvert en 1880 par le lectorat français :

La vie de chaque homme vue de loin et de haut, dans son ensemble et dans ses traits les plus saillants, nous présente toujours un spectacle tragique; mais si on la parcourt dans le détail, elle a le caractère d'une comédie. Car le train et le tourment du jour, l'incessante agacerie du moment, les désirs et les craintes de la semaine, les disgrâces de chaque heure, sous l'action du hasard qui songe toujours à nous mystifier, ce sont là autant de scènes de comédie. Mais les souhaits toujours déçus, les vains efforts, les espérances que le sort foule impitoyablement aux pieds, les funestes erreurs de la vie entière, avec les souffrances qui s'accumulent et la mort au dernier acte, voilà l'éternelle tragédie. Il semble que le destin ait voulu ajouter la dérision au désespoir de notre existence, quand il a rempli notre vie de toutes les infortunes de la tragédie, sans que nous puissions seulement soutenir la dignité des personnages tragiques. Loin de là, dans le large détail de la vie, nous jouons inévitablement le piètre rôle de comiques³³.

³⁰ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France: Un mythe naturaliste*, op. cit., p. 102.

³¹ *Ibid.*, p. 102-103.

³² Alain Roger, « Schopenhauer, Huysmans et Zola », dans Jean Lefranc (dir.), *Schopenhauer*, L'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1997, p. 346.

³³ Arthur Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, op. cit., p. 49.

Le recul par rapport à cette tragédie de l'existence qu'on ne peut que vivre ignoblement, sans espoir d'héroïsme, en dérisoires atomes de vie, s'acquiert, selon Schopenhauer, via la prise de conscience par l'homme de sa souffrance et de sa condition d'être souffrant parmi les autres organismes vivants. C'est que la théorie schopenhauerienne postule, ainsi que l'indique le titre de son principal ouvrage, que le monde est tout entier régi par le *Wille*, une Volonté aveugle, sans dessein, qui agite les êtres vivants à leur insu, bien malgré eux, les poussant à vivre coûte que coûte, à s'entredévorer les uns les autres de manière à satisfaire le vouloir-vivre qui, en tant qu'objectivation de la Volonté nouménale, n'est pas une expression de leur individualité personnelle, mais bien celle, impersonnelle, de l'espèce à laquelle ils appartiennent. De là tous les instincts quasi irrépessibles qui dominant et balisent l'existence de chaque individu par la dose de souffrance qu'ils lui imposent, pour son plus grand malheur. À cette Volonté immuable répond la Représentation que nous nous faisons du monde, forcément biaisée par le fait que nous ne pouvons connaître l'univers qu'à travers notre corps, lequel est l'œuvre du travail incessant de la Volonté et nous empêche d'être un « pur sujet connaissant³⁴ ». Or, parmi les vivants, la souffrance imprimée au corps par les diverses actions de la Volonté croît, d'après Schopenhauer, avec le développement des facultés sensibles et intellectuelles :

[N]ous voyons la douleur apparaître en même temps que la sensibilité, et grandir à mesure que celle-ci devient intelligente, nous voyons le désir et la souffrance marcher du même pas, se développer sans limites, jusqu'à ce qu'enfin la vie humaine n'offre plus qu'un sujet de tragédies ou de comédies³⁵.

³⁴ *Idem*, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, d'abord paru en 1818, 2^e et 3^e éditions augmentées en 1844 et 1859, traduit par Auguste Burdeau, édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003, p. 140. C'est là le premier axiome de Schopenhauer : « Le monde est ma représentation. – Cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant, bien que, chez l'homme seul, elle arrive à se transformer en connaissance abstraite et réfléchie. Dès qu'il est capable de l'amener à cet état, on peut dire que l'esprit philosophique est né en lui. Il possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre; il sait, en un mot, que le monde dont il est entouré n'existe que comme représentation dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même. S'il est une vérité qu'on puisse affirmer *a priori*, c'est bien celle-là [...]. » *Ibid.*, p. 25.

³⁵ *Idem*, *Pensées, maximes et fragments*, *op. cit.*, p. 52.

De là, l'homme du XIX^e siècle, convaincu de son progrès évolutif (technique, mais intellectuel aussi) et convaincu aussi de son nervosisme de plus en plus généralisé, conclut qu'il souffre davantage que ses prédécesseurs; il accouple ses convictions à l'idée d'une dégénérescence morale et physique qui progresserait dans le temps.

Pour bien suivre l'histoire de ces idées, une remarque d'ordre épistémologique est nécessaire. Il faut savoir que ce penchant quasi irréprouvable à historiciser le réel, à organiser les éléments donnés dans une série d'états successifs enchaînés les uns aux autres par une logique évolutive, ne doit rien à la pensée de Schopenhauer, car celui-ci niait qu'il y eût quelque progrès effectif. Les événements pouvaient sembler différents à tel ou tel moment de l'histoire, mais selon lui restaient en réalité toujours foncièrement les mêmes, sans avancée notable : « L'histoire ne nous montre partout que la même chose, sous des formes diverses, plaiderait Schopenhauer. Les chapitres de l'histoire des peuples ne diffèrent au fond que par les noms et les millésimes : le contenu vraiment essentiel est partout le même³⁶. » L'inclinaison à « concevoir l'histoire du monde comme un tout méthodique » était discréditée par le philosophe, qui y voyait un travers propre à son siècle, une « tendance suscitée surtout par cette pseudo-philosophie hégélienne, si propre à corrompre et à abêtir les esprits », car c'était selon lui commettre l'erreur d'assimiler le destin collectif à celui de l'être doué de conscience individuelle : « L'individu seul, en effet, et non l'espèce humaine, possède l'unité réelle et immédiate de conscience; l'unité de marche dans l'existence de l'espèce humaine n'est donc qu'une pure fiction³⁷ », tranchait Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Même dans ses versions abrégées par Bourdeau, Caro ou Ribot – les seules disponibles pour le public français à l'époque qui nous intéresse –, la philosophie de Schopenhauer refusait le concept du progrès : « Schopenhauer le nie; pour lui toute l'histoire de l'humanité tient en deux

³⁶ *Idem*, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1181. Sur cette question, nous renvoyons à Jean Lefranc, « Schopenhauer, penseur "fin-de-siècle" », *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 92, no 1 (1998), p. 11.

³⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1182.

mots : *Eadem sed aliter*³⁸ », avait entre autres noté Ribot. Par conséquent, si la pensée de l'Allemand en est venue à représenter l'une des sources d'inspiration du sentiment de décadence qui se fait jour en France dans les premières décennies de la III^e République, c'est bien malgré lui et bien parce que, comme l'a montré Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, la compulsion d'historicisation est une donnée fondamentale de la modernité – l'Histoire serait même, pour Foucault, la notion autour de laquelle s'articule toute l'épistémè moderne, celle qui fonde le système empirique des vérités recevables à l'époque : « l'Histoire, à partir du XIX^e siècle, définit le lieu de naissance de ce qui est empirique », elle est, écrit encore Foucault, « ni plus ni moins que l'être même de notre modernité³⁹ ». Tenant compte de ce fait, il n'y a rien d'étonnant à ce que le mythe de la décadence, frayeur étayée sur une historicité vécue dans l'exacerbation de la névrose collective, se soit exprimé avec autant de puissance lorsque l'imaginaire de l'époque est entré en contact avec le pessimisme schopenhauerien.

On comprend, du reste, qu'un système comme celui de Schopenhauer ait convenu aux écrivains de la veine naturaliste : il satisfaisait un certain nombre de leurs principes réalistes (scepticisme, recul, concret), scientistes (matérialisme,

³⁸ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 173. Ribot paraphrase le chapitre « De l'histoire » du *Monde*, où le philosophe déclarait : « La devise générale de l'histoire devrait être : *Eadem, sed aliter*. » Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1184. On peut traduire cette maxime latine par « les mêmes choses, d'une autre manière ».

³⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », no 166, 1990, p. 231, 233. Foucault rapproche cette conjoncture épistémologique, qui s'instaure avec l'ère moderne, de celle qui avait cours à l'époque classique : « l'Histoire va déployer dans une série temporelle les analogies qui rapprochent les unes des autres les organisations distinctes. C'est cette histoire qui, progressivement, imposera ses lois à l'analyse de la production, à celle des êtres organisés, à celle enfin des groupes linguistiques. L'Histoire donne lieu aux organisations analogiques tout comme l'Ordre ouvrait le chemin des identités et des différences successives. / Mais on voit bien qu'Histoire n'est pas à entendre ici comme le recueil des successions de fait, telles qu'elles ont pu être constituées; c'est le mode d'être fondamental des empiricités, ce à partir de quoi elles sont affirmées, posées, disposées et réparties dans l'espace du savoir pour d'éventuelles connaissances, et pour des sciences possibles. » *Ibid.*, p. 231. L'ahistoricité de la philosophie schopenhauerienne constitue donc une exception notable au sein du dispositif idéologique moderne décrit par Foucault; celui-ci, d'ailleurs, s'en tient à mentionner Hegel et Nietzsche comme exemples caractéristiques. *Ibid.*, p. 232.

déterminisme, objectivité) et esthétiques (férocité du ton, renversement des valeurs, souci du dévoilement de vérités insues). D'ailleurs, Michel Brix a fort éloquemment démontré la puissante convergence des pensées de Flaubert et de Schopenhauer, qui partagent entre autres le dogme de l'impersonnalité, l'ironie railleuse et l'illustration de « la nullité de la personne humaine⁴⁰ ». En sus, dans sa variante française (alliance des thèses de Schopenhauer, de ses épigones et de bien d'autres plumitifs de moindre rang, tout aussi furieux contre le réel matériel), le pessimisme philosophique laissait poindre à l'horizon quelque cataclysme collectif qui, en soi, comporte une dimension tragique ayant tout pour plaire à des écrivains adeptes de la mise en récit des drames de la vie. Or, le sentiment de la fin de tout n'avait rien de neuf en France lorsque la théorie de Schopenhauer y fit ses premières entrées. Les œuvres des années 1860 des frères Goncourt et de Zola, notamment, contenaient le germe de la décadence fin-de-siècle, nous l'avons vu⁴¹, mais la veine remonte plus loin, et les lecteurs français, découvrant le pessimisme schopenhauerien, ayant tout récemment pris conscience des perspectives darwinistes, songent à ces productions culturelles dévoyées, outrancières, et se mettent à croire que l'évolution humaine a poussé trop loin, qu'elle a atteint un point de non-retour, qu'elle a basculé dans la dégénérescence inéluctable.

Les poétiques dépravations de Charles Baudelaire et de ces « écrivains d'exception qui [...] ont tendu leur machine nerveuse jusqu'à devenir hallucinés, sortes de rhéteurs de la vie trouble⁴² », comme les appelle Paul Bourget, représentent alors la concrétisation littéraire d'une décadence perçue comme bien réelle, âprement nourrie d'un pessimisme tout au plus senti, et encore à théoriser, tant que la pensée de Schopenhauer demeura inconnue en France. « Du pessimiste il a le trait fatal, le coup de foudre satanique, diraient les chrétiens : l'horreur de l'Être et le goût, l'appétit

⁴⁰ Michel Brix, « Flaubert, Schopenhauer et le pessimisme », *Revue Flaubert : Flaubert et la philosophie*, no 7 (2007), n. p. En ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/>. « On peut, sans forcer les textes, identifier le *Wille*, chez l'écrivain allemand, et la *Bêtise*, chez Flaubert », constate Brix. *Ibid.*

⁴¹ Voir notre chapitre IV.

⁴² Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Charles Baudelaire », *loc. cit.*, p. 415.

furieux du Néant⁴³ » écrit Bourget de l'auteur des *Fleurs du Mal*, dans son étude de la fin de 1881. Partant de l'œuvre du poète, Bourget esquisse à grands traits l'esprit fin-de-siècle tel qu'il se dessine et la conjoncture qui selon lui le produit :

Certes, l'ennui a toujours été le ver secret des existences comblées. D'où vient cependant que ce « monstre délicat » n'ait jamais plus énergiquement bâillé sa misère que dans la littérature de notre siècle où se perfectionnent tant de conditions de la vie, si ce n'est que ce perfectionnement même, en compliquant aussi nos âmes, nous rend inhabiles au bonheur? Ceux qui croient au progrès n'ont pas voulu apercevoir cette terrible rançon de notre bien-être mieux assis et de notre éducation plus complète. Ils ont reconnu dans l'assombrissement de notre littérature un effet passager des secousses sociales de notre âge, comme si d'autres secousses, et d'une autre intensité de bouleversement des destinées privées, avaient produit ce même résultat d'incapacité de bonheur chez tous les conducteurs de la génération. Il me semble plus vraisemblable de regarder la mélancolie comme l'inévitable produit d'un désaccord entre nos besoins de civilisés et la réalité des causes extérieures; – d'autant que, d'un bout à l'autre de l'Europe, la société contemporaine présente les mêmes symptômes, nuancés suivant les races, de cette mélancolie et de ce désaccord. [...] La rage meurtrière des conspirateurs de Saint-Petersbourg, les livres de Hartmann, les furieux incendies de la Commune et la misanthropie acharnée des romanciers naturalistes, – je choisis avec intention les exemples les plus disparates, – révèlent ce même esprit de négation de la vie qui, chaque jour, obscurcit davantage la civilisation occidentale. Nous sommes loin, sans doute, du suicide de la planète, suprême désir des théoriciens du malheur. Mais lentement, sûrement, s'élabore la croyance à la banqueroute de la nature, qui promet de devenir la foi sinistre du XX^e siècle si la science ou une invasion de barbares ne sauve pas l'humanité trop réfléchie de la lassitude de sa propre pensée⁴⁴.

Si Bourget est parti de Baudelaire et l'a apparié à Schopenhauer pour exposer l'esprit fin-de-siècle, c'est parce que, comme l'explique Pierre-Henry Frangne, « dans le sillage baudelairien, la pensée symboliste va explicitement se comprendre, historiquement comme un décadentisme, métaphysiquement comme un pessimisme⁴⁵ ». Bourget, disant des « littératures de la décadence » nées de cette mélancolie qu'elles « n'ont pas de lendemain », songe donc à Baudelaire, à ses *Fleurs du Mal* comme à ses *Petits Poèmes en prose*, et aux poètes symbolistes plus généralement. Mais il songe aussi à des romanciers; il cite les frères Goncourt, selon lui « décadents de parti pris », évoquant les « altérations de vocabulaire » et les

⁴³ *Ibid.*, p. 408-409.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 407-408. Bourget cite Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 6.

⁴⁵ Pierre-Henry Frangne, *La Négation à l'œuvre : La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, préface de Michel Deguy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « *Æsthetica* », 2005, p. 145.

« subtilités de mots qui rendent le style inintelligible aux générations à venir⁴⁶ ». C'est donc une esthétique tout entière tournée vers la mort : sans vitalité, sans postérité, empêtrée dans des tournures spirituelles et des retournements baroques, certes époustouflants, perçus néanmoins comme stériles, car artificiels.

Aussi, les œuvres qui bientôt allaient s'imposer comme icônes de cette sensibilité décadente relancée par la vogue du pessimisme philosophique font état de la valorisation extrême du factice infécond et évoquent l'impression de la fin de tout, lesquelles caractérisent l'esprit fin-de-siècle. Pour bien saisir la dualité de l'idéal décadent, on peut se référer à la scène célèbre de *La Fanfarlo*, où le héros Samuel Cramer, homme de lettres dont la solitude est « encombrée de paperasses, pavée de bouquins et peuplée de ses rêves », est « pris d'un caprice bizarre » lorsqu'il parvient à se faire inviter au domicile de l'héroïne éponyme, « une fille de théâtre fort en vogue⁴⁷ »; le lecteur s'attend à ce que Samuel, ayant séduit l'actrice de ses rêves, se livre à l'amour : « Quel est l'homme qui ne voudrait, même au prix de la moitié de ses jours, voir son rêve, son vrai rêve poser sans voile devant lui, et le fantôme adoré de son imagination faire tomber un à un tous les vêtements destinés à protéger contre les yeux du vulgaire⁴⁸? », demande le narrateur baudelairien. Pourtant, Samuel demande à la Fanfarlo de se rhabiller, de revêtir son costume. « Je veux Colombine, rends-moi Colombine; rends-la moi telle qu'elle m'est apparue le soir qu'elle m'a rendu fou avec son accoutrement fantasque et son corsage de saltimbanque! », s'écrie-t-il, exigeant avec cela la toilette qu'il a vue au théâtre : « Eh! n'oubliez pas le rouge⁴⁹! » Ce « trait caractéristique » de l'imaginaire fantasmatique du héros de la nouvelle, en tant que « rêverie sensuelle, qui, glose Baudelaire, vaut peut-être mieux que l'amour comme l'entend le vulgaire⁵⁰ », allie les deux pôles principaux de la

⁴⁶ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Charles Baudelaire », *loc. cit.*, p. 414.

⁴⁷ Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*, d'abord paru en janvier 1847 dans le *Bulletin de la Société des gens de lettres*, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 576, 555, 577.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 566.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 577.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 577, 578.

jouissance esthétique décadente telle qu'elle s'imposera dans les lettres au début des années 1880 : d'un côté, l'attrait foudroyant de l'artifice et du factice qui maquillent la réalité dépravée et qui repeignent, fardent, empèsent la nature de leur poids culturel; de l'autre, la stérilité des accouplements qui résultent de cette acculturation, laquelle, pour la race des épris, dessine à l'horizon un crépuscule, une fin.

Avant que Joris-Karl Huysmans ne publie en 1884 *À rebours*, œuvre qui réunit ces deux versants du décadentisme, Edmond de Goncourt avait soumis au public français en 1882 un roman qui donnait à voir surtout le premier d'entre eux, c'est-à-dire le goût « du faux-vrai et du vrai-faux-vrai⁵¹ », pour reprendre la formule avancée par les auteurs du *Roman célibataire*. Le factice occupe tant de place en effet dans *La Faustin* qu'on a souvent l'impression d'assister à une représentation théâtrale ou de lire une pièce. D'une part, des séquences entières de cette œuvre phare de l'esthétique décadente⁵² montrent les personnages se succédant les uns aux autres devant la Faustin, comme s'ils entraient sur scène donner leur réplique, faire la pose, puis disparaître aussitôt en coulisses. D'autre part, l'héroïne éponyme, grande tragédienne, ne peut s'empêcher de mimer l'« agonie sardonique » de son amoureux transi de douleur, devenu « épouvantable caricature satanique⁵³ »; elle se place devant la glace et refait les mimiques, le rictus, la grimace du mourant : « Et insensiblement, de l'imitation nerveuse, involontaire, et contre son gré de tout à l'heure, la Faustin [est] despotiquement amenée à une imitation étudiée, comme pour un rôle, pour une agonie de théâtre à effet » (LF 278). À cela s'ajoute que la narration goncourtienne

⁵¹ Jean-Pierre Bertrand et al., *Le Roman célibataire : D'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996, p. 22.

⁵² Pierre-Jean Dufief montre qu'Edmond de Goncourt apparaît effectivement comme « la figure emblématique » de la décadence aux yeux de la jeune génération, et que *La Faustin* constitue un jalon capital de ce mouvement littéraire que Dufief décrit comme suit : « Décadence, fin de siècle : deux termes presque synonymes pour désigner une courte période littéraire qui s'étend de 1884 à 1898; un petit groupe d'écrivains prend alors pour maîtres Baudelaire, Flaubert auteur de *Salammbô*, Goncourt et Barbey d'Aurevilly [...]. / On ne peut pourtant parler d'école littéraire à propos de ces auteurs; certes, le mouvement dispose d'un journal [...], mais il ne possède ni chef de file reconnu, ni manifeste. » Pierre-Jean Dufief, « Les Goncourt précurseurs de la décadence », *loc. cit.*, p. 13-14.

⁵³ Edmond de Goncourt, *La Faustin : Roman*, *op. cit.*, p. 276-278. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *La Faustin* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle LF suivi du numéro de la page correspondante.

adopte par deux fois la forme du texte de théâtre (échanges de répliques et didascalies) et qu'elle associe explicitement la maïeutique de l'actrice créant son personnage à « l'opération qui se fait dans une imagination d'écrivain » (LF 51), autrement dit au travail du romancier⁵⁴. Dans ce roman où l'héroïne, actrice exceptionnelle et femme fatale canonique, entraîne au suicide son amant, un homme d'affaires qui confesse qu'« un mot, un geste, un rien de cette sacrée femme » lui fait plus mal que n'en fait « le bistouri du chirurgien » (LF 58), la prédominance totale du faux, du théâtral, du composé et même du recomposé constitue une réelle menace pour l'univers bourgeois, un peu à la façon de *Nana* chez Zola, tout en affirmant la suprématie de ses charmes et de ses blessures sur celles du biologique.

Quant à l'autre versant du décadentisme littéraire, Huysmans l'avait inauguré en cette même année 1882, avec *À vau-l'eau*, où le héros célibataire cherche par tous les moyens à se distraire au sein d'une existence qui avance pour ainsi dire à reculons, descendant degré par degré les échelons de la vie, « se laiss[ant] aller à vau-l'eau » (ÀVL 25), progressant comme un compte « à rebours », avec – au bout de ce lent éboulement personnel – la grande culbute. « Tout fiche le camp », se dit M. Folantin, « avec un gros soupir » (ÀVL 55). Effectivement, tout va de plus en plus mal pour lui; il sillonne Paris en quête d'endroits passables où se restaurer et s'égayer, mais, de bistro en gargote, il ne cesse de tomber dans des établissements mal tenus où « la pâture et le vin [sont] misérables » (ÀVL 49), en foi de quoi l'arrête qu'il avait prononcé dès le départ – « [c]ette vie est intolérable » (ÀVL 9) – paraît à terme moins une pleurnicherie qu'un constat amèrement exact. Ici, Schopenhauer prêchant l'annihilation de toute forme d'appétits règne en maître à penser des désœuvrés. Il insuffle au héros des considérations qui le consolent de n'avoir pas su fonder un foyer, d'avoir décidément « raté [s]a vie » (ÀVL 24) :

⁵⁴ Goncourt d'ailleurs insiste sur l'analogie : « ce jaillissement du néant d'un embryon de personnage, sa formation successive, son relief final de créature vivante, son existence enfin, l'actrice sentait se faire cette opération mieux que dans son esprit, elle la sentait se faire dans sa personne. » (LF 51.)

Non, il faut être juste : chaque état a ses inquiétudes et ses tracas; et puis, c'est une lâcheté lorsqu'on n'a pas de fortune que d'enfanter des mioches! – C'est les vouer au mépris des autres quand ils seront grands; c'est les jeter dans une dégoûtante lutte, sans défense et sans armes; c'est persécuter et châtier des innocents à qui l'on impose de recommencer la misérable vie de leur père. – Ah! au moins, la génération des tristes Folantin s'éteindra avec moi! – Et, consolé, M. Folantin lapait sans se plaindre, une fois sorti du bain, l'eau de vaisselle de son bouillon, et déchiquetait l'amadou mouillé de sa viande. (ÀVL 33-34.)

Le théoricien du pessimisme a même le privilège d'être cité à la toute dernière page du livre, lorsque M. Folantin, revenant de chez une prostituée, se résigne à subir sans plus de révolte l'existence monotone qui lui revient, jusqu'à son expiration :

[Il] embrassa d'un coup d'œil l'horizon désolé de la vie; il comprit l'inutilité des changements de routes, la stérilité des élans et des efforts; il faut se laisser aller à vau-l'eau; Schopenhauer a raison, se dit-il, « la vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui. » Aussi n'est-ce point la peine de tenter d'accélérer la marche du balancier; il n'y a qu'à se croiser les bras et à tâcher de dormir [...]. (ÀVL 84-85.)

Dans la foulée d'*À vau l'eau*, nombre d'écrivains naturalistes se mettent à produire de ces récits de la décadence, ouvertement schopenhaueriens, dans lesquels les choses vont de mal en pis pour le jeune héros névrosé, schopenhaueriste de conviction, célibataire de son état, à qui « seul, le pire arrive » (ÀVL 85)⁵⁵.

Le filon donne lieu à des œuvres que l'époque considère particulièrement aptes à conduire au suicide. Huysmans en pleine rédaction d'*À vau l'eau* confie à son ami Théodore Hannon, non sans quelque vantardise : « Il n'y a plus qu'à se foutre à

⁵⁵ Loin de n'être qu'une autre de ces occurrences anodines où l'écrivain du XIX^e siècle s'autorise bien innocemment (ou par souci du rythme) à séparer de son verbe le sujet de la phrase par un signe de ponctuation (malvenu à nos yeux d'aujourd'hui), la virgule que place ici Huysmans, dans la toute dernière phrase d'*À vau l'eau*, ouvre un ingénieux double sens qui problématise la conclusion en apparence limpide qu'il donne à l'histoire de ce célibataire endurci qu'est M. Folantin : cette virgule permet au lecteur d'incriminer soit le célibat du héros en tant que responsable de sa navrante déconvenue, soit l'impersonnelle instance qu'on nomme le hasard, la vie, la nature, Dieu, etc.; elle fait concourir deux sens, celui de « seul, le pire arrive » (le pire se produit lorsqu'on est seul) et celui de « seul le pire arrive » (il n'y a que le pire qui se produise). Tandis que le premier des deux sens est nettement contraire à la vulgate schopenhaueriste tout en étant rigoureusement recevable du point de vue du récit huysmansien, le second sens, qui de loin l'emporte sur le premier au sein de la critique huysmansienne, renvoie directement à un aphorisme, traduit par Bourdeau, où Schopenhauer exprime sa vision de la condition humaine : « Aujourd'hui est mauvais, et chaque jour sera plus mauvais – jusqu'à ce que le pire arrive. » Arthur Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, op. cit., p. 40.

l'eau après la lecture d'un tel livre⁵⁶. » Jules Barbey d'Aurevilly ayant lu *À rebours* s'improvise prophète et affirme qu'après un tel livre « il ne [...] reste plus [pour l'auteur], logiquement, que la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix⁵⁷ ». Albert Robida, caricaturant à sa parution le roman d'Émile Zola *La Joie de vivre*, donne une série de vignettes qui illustrent la formidable somme de malheurs dont l'auteur accable les personnages de son roman, et la dernière montre un suicide collectif : des dizaines de gens s'étant pendus aux arbres le long d'une route. Sous cette dernière vignette, la légende énonce : « La joie de vivre? non, décidément, le bonheur de se pendre, il n'y a que ça! En quinze jours, 18,775 lecteurs sont allés s'accrocher aux arbres de la route de Médan. Il n'y a plus de place, il faut prendre des numéros à l'avance⁵⁸! » La voie schopenhauerienne qu'empruntent certains romanciers naturalistes dans la première moitié de la décennie 1880 semble somme toute déboucher sur la mort volontaire.

L'adéquation des deux univers entre eux est terriblement forte dans l'épistémè de l'époque. Quand, début 1885, Rod et deux de ses amis, Adrien Remacle et Émile Hennequin, secondés par quelques jeunes schopenhaueristes issus du clan naturaliste, entres autres Léon Hennique et Harry Alis, lancent la *Revue contemporaine : Littéraire, politique, philosophique*, organe qui menace de concurrencer la formule naturaliste de la première heure (supposément moins « philosophique »), Trublot

⁵⁶ Joris-Karl Huysmans, lettre à Théodore Hannon du 7 novembre 1881, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen, Genève; Paris, Droz; Minard, 1957, coll. « Textes littéraires français », p. 105, note 8. La citation est extraite d'un développement un peu plus long où Huysmans résume l'intrigue d'*À vau l'eau*, telle qu'il la conçoit à ce stade précoce de la rédaction : « Je suis attelé sur un bouquin assez bizarre et assez rigolo – en 2 parties très courtes – l'une dénombrant les misères du célibat, les restaurants, les bouillons, les femmes de ménage, etc., l'autre dénombrant les misères du mariage, les gosses, les coups tirés sans envie, les femmes malades. [...] Si ça va bien, ça aura une bonne gueule. » *Ibid.*

⁵⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, « *À rebours* : par M. Huysmans », *Le Constitutionnel*, vol. 69, no 211 (29 juillet 1884), p. 3. On sait qu'entre le deux voies – le suicide ou la foi – l'auteur d'*À rebours* finira par emprunter la seconde et en 1895 publiera *En route*, le roman de sa longue conversion au catholicisme.

⁵⁸ Albert Robida, « La joie de vivre ou le bonheur de se pendre », *La Caricature*, no 220 (15 mars 1884), p. 5. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5700482x/f5.image.r=la%20caricature%20robida.langFR>.

(pseudonyme de Paul Alexis, polémiste farouche, ami fidèle de Zola et éternel lieutenant de celui-ci⁵⁹) déclare que c'est une revue « morte d'avance⁶⁰ ». Se disant étouffé « au milieu de tout ce spleen, de ces cendres, de ce funèbre ennui⁶¹ », Trublot pour étayer son propos prend notamment à témoin le titre du premier roman à paraître dans les pages de la revue, *La Course à la Mort*, œuvre d'un jeune pessimiste, Édouard Rod, lequel semble vouloir s'émanciper du groupe de Médan en empruntant la tangente schopenhaueriste. « *The Revue was at first extremely popular among intellectuals by the contemporaneity of its pessimism and cosmopolitanism*⁶² », relate Lerner; néanmoins la revue, de fait, ne démentit pas le pronostic de Trublot et mourut de sa belle mort au bout d'un an, non sans avoir fait une renommée à Rod et à son roman⁶³. Francisque Sarcey en effet avait donné un important écho au roman de Rod à l'automne 1885, accordant une dizaine de pages de *La Nouvelle Revue* à examiner *La Course à la Mort*; l'influent critique encensait le style de Rod, mais s'inquiétait sérieusement de la commotion morale que le contact avec un pessimisme aussi complet pouvait causer au lecteur : « Les gens qui écrivent de la sorte ont beau me parler de leur suicide. Ils ne m'inquiètent qu'à demi. Ils auront toujours mieux à faire

⁵⁹ « "Le bon Alexis", "le brave Alexis", "l'ami Trublot" est bien l'incarnation de la fidélité à un homme qui sut très tôt l'accueillir avec chaleur, et au naturalisme pour lequel il batailla jusqu'à sa mort. Cela lui vaut d'être pris souvent pour un médiocre des lettres, parfaitement dévoué à Zola, mais borné, maladroit et sans véritable talent », rappelle René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés*, op. cit., p. 288.

⁶⁰ Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « Une revue de vieux », *Le Cri du peuple*, 2^e série, vol. 3, no 459 (29 janvier 1885), p. 3. Alexis insiste sur le manque de vitalité, sur l'aspect mort-né du périodique et de ses contributeurs : « Sous un titre, qui a déjà servi : la *Revue contemporaine*, quelques jeunes vieillards viennent de fonder une revue sans jeunesse et sans flamme, une revue froide, éclectique, protestante, prétentieuse, doctrinaire et pessimiste, une revue d'avance condamnée à mourir. » *Ibid.* On peut penser qu'Alexis prédit le même sort à la *Revue contemporaine* que celui que connut *La Comédie humaine*, projet de 1880 qui, devisé par Huysmans, chapeauté par Céard, Zola et Rod, entre autres, devait servir d'organe officiel au naturalisme : « décès intra-utérin », selon le mot de Céard, *La Comédie humaine* ne parut jamais. Henry Céard, lettre à Émile Zola du 16 novembre 1880, *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par C.-A. Burns, préface de René Dumesnil, Paris, Nizet, 1958, p. 156.

⁶¹ Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « Une revue de vieux », loc. cit., p. 3.

⁶² Michael G. Lerner, *Édouard Rod*, op. cit., p. 21.

⁶³ « *By the beginning of June 1886, the Revue contemporaine ceased publication [...]. Rod's name along with that of La Course à la Mort had, however, been made, even if the Revue itself had died* », note Lerner. *Ibid.*, p. 21-22.

de leur plume qu'à se la passer en travers du corps. Mais pourquoi diable engagent-ils les autres à se tuer⁶⁴? » Là encore, s'affirme avec force la conjonction littéraire entre schopenhauerisme et mort volontaire.

En fait, le lien n'est pas si compliqué à faire (d'où sans doute sa récurrence). Les personnages des romans perçus comme « décadents » par le grand public peuvent ou bien sembler être eux-mêmes en pleine décadence ou bien sembler propices à entraîner la décadence (de la littérature, du lectorat, etc.); dans tous les cas, ils incarnent un vecteur dynamique évoluant en direction du trépas. Ils sont tous engagés dans une course à la mort. Mais, à bien y penser, qui ne l'est pas? Le trépas attend tout le monde. « Tu marches sans cesse au tombeau⁶⁵ », écrivait Alphonse Rabbe, apostrophant l'homme mortel. Seulement, pour ceux de la race distinguée des êtres qui, comme eux, ne vivent que de leur vie spirituelle parce que la vie matérielle les blesse, les déçoit, les dégoûte trop immédiatement, le compte à rebours semble-t-il a commencé trop tôt ou, pour reprendre la formule qu'emploie Jérôme Solal au sujet d'*À vau-l'eau*, « la jeunesse débouche directement sur la vieillesse⁶⁶ », et l'infini de la contemplation (esthétique, métaphysique, onirique, symbolique, etc.) à laquelle ils livrent leur esprit misanthrope ne cesse d'être rattrapé par la finitude de la matière (besoins corporels, maladie, âge, soucis pécuniaires, médiocrité d'autrui, entraves en tous genres). Ces célibataires sont aux prises avec une existence gâchée d'avance, laquelle ils tâchent en vain de faire fructifier, ne serait-ce qu'au moyen de jouissances éphémères et morbides, avant l'ultime échéance, qu'ils pourraient toujours, si bon leur semblait, précipiter.

Qu'ils le fassent ou non ne change pas la donnée première : la domination du dégoût que leur inspire la vie ordinaire et du besoin qu'ils ont de jouissances

⁶⁴ Francisque Sarcey, « Les livres », *La Nouvelle Revue*, vol. 7, no 36 (septembre-octobre 1885), p. 197.

⁶⁵ Alphonse Rabbe, « Philosophie du désespoir », dans *Album d'un pessimiste*, op. cit., p. 62.

⁶⁶ Jérôme Solal, « *À vau-l'eau*, ou le triple abandon de Folantin », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 56, no 84 (2010), p. 227.

alternatives, pour ne pas dire altérées, ou pour mieux dire négatives, en tout cas contraires à ce que le siècle positif attend d'eux. Or, le spectacle de cette horde d'individus en pleine « course au négatif⁶⁷ », comme le dit Trublot, ne peut être appréhendé autrement que dans la crainte par la *doxa* moderne. Pourquoi? parce que l'historicisme foncier de celle-ci a pour effet, explique Pierre-Henry Frangne⁶⁸, de transformer les frasques artificieuses, l'originalité tournée au morbide et le dandysme antibourgeois en symptômes probants d'un mal sociétal advenu du cumul des siècles. Résultat, l'époque considère ces personnages négatifs comme le signe indubitable d'une décadence qui s'entame et dont ils sont les premières victimes (consentantes). On rencontre donc couramment, tout au long du siècle, tant en littérature que dans les journaux ou les traités savants, des assertions comme celle qui suit :

L'ennui de Sérène, de Stagyre, de Werther, de René, de Raphaël, etc., tient bien plus à des causes sociales qu'individuelles : il est le symptôme d'une civilisation vieillie et blasée, aux époques de décadence, d'indifférence religieuse et politique, d'analyse universelle⁶⁹.

Ces lignes sont du suicidologue Brierre de Boismont, qui dès 1856 voyait « les germes du doute et du scepticisme dont nous a[vons] la personnification dans Werther⁷⁰ » emporter la société au suicide. Même son de cloche déjà dans le journal intime de la fin des années 1820 qu'est l'*Album d'un pessimiste* de Rabbe :

L'éducation décide de tout ce que nous sommes; or, l'éducation, telle qu'on l'entend dans les pays civilisés, par l'effet de directions trop spéciales et trop exclusives, prépare évidemment des victimes au malheur : rien de plus fréquent que de voir des revers de fortune, des froissements inattendus déjouer des plans trop prématurés en même temps trop absolus [...].

⁶⁷ Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « La Course à la Morgue », *Le Cri du peuple*, 2^e série, vol. 3, no 595 (14 juin 1885), p. 3.

⁶⁸ « Cette conscience historique est malheureuse pour plusieurs raisons, note Frangne. D'abord parce qu'elle découvre que l'époque est, comme le dit Paul Bourget, celle de "la négation suprême", de la négation généralisée, qui dissout tout ce qui se présente comme principe substantiel, sauf le désir, la trace ou le souvenir du fondement substantiel. Ainsi, [...] cette négation aboutit à la conscience d'une impossible synthèse et à l'idée selon laquelle la beauté et la pensée sont entièrement négatives. Ensuite, la négation suprême n'est pas seulement l'opération de la pensée ou de la beauté qui s'auto-déchirent perpétuellement, mais le principe métaphysique lui-même dont la reconnaissance engendre un pessimisme et un nihilisme général et radical. » Pierre-Henry Frangne, *op. cit.*, p. 121. Frangne cite Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Charles Baudelaire », *loc. cit.*, p. 408.

⁶⁹ Alexandre Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, *op. cit.*, p. 181-182.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 172.

Que l'on prenne garde que je raconte les effets de la société, telle que les temps, les hommes et le sort nous l'ont faite, et que je préconise le suicide, non point comme étant un acte d'une bonté morale positive, mais comme un terrible remède, comme le moindre des maux à choisir dans cette fréquente et si cruelle alternative : vivre avili, ou mourir respecté⁷¹.

Bourget résumerait complaisamment la ritournelle en 1883, avec un surcroît d'inquiétude dans le ton : « Nous sommes malades d'un excès de pensée critique, malades de trop de littérature, malades de trop de science⁷² ! » Bien entendu, de ces maladies-là, on ne meurt que volontairement.

La querelle des « Werther retournés » : ruptures et continuité du naturalisme

Édouard Rod est un romancier d'origine suisse qui, à vingt-et-un ans, débarqua à Paris, pour y faire carrière dans les lettres. C'était en 1878; il allait devenir un brillant écrivain, des plus réputés, se lier d'amitié avec Émile Zola et le cercle des naturalistes, mais aussi avec Paul Bourget, Giovanni Verga, le vicomte de Vogüé et combien d'autres éminences de la littérature européenne, qu'il fréquenta à l'heure du cosmopolitisme littéraire dont il fut l'un des initiateurs et l'un des principaux acteurs, notamment par ses articles de critique internationale qu'il produisit en tant que rédacteur de la *Revue contemporaine*⁷³. Rod allait rédiger et publier plus de trente romans, cinq recueils de contes et nouvelles, trois pièces de théâtre et de nombreux essais critiques, si bien qu'à sa mort, quelque trente ans plus tard, ses contemporains considéraient son œuvre comme l'un des monuments incontournables des lettres : « Elle a sa place marquée pour toujours dans l'histoire de la haute littérature française⁷⁴ », assurait Bourget en guise d'épithète.

⁷¹ Alphonse Rabbe, *op. cit.*, p. 53-54. « La pire condition ici-bas, est celle de ces malades du savoir », notait encore Rabbe dans un poème en prose tiré du même recueil posthume. *Idem*, « Les combats de la vie », dans *ibid.*, p. 158.

⁷² Paul Bourget, « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : M. Alexandre Dumas fils », *La Nouvelle Revue*, vol. 5, no 21 (mars-avril 1883), p. 848.

⁷³ Voir Charles Beuchat, *Édouard Rod et le cosmopolitisme*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de la Revue de littérature comparée », no 68, 1930, 328 p.

⁷⁴ Paul Bourget, « Édouard Rod », *La Revue hebdomadaire*, vol. 19, no 8 (19 février 1910), p. 292.

De nos jours, pourtant, le nom de Rod est pratiquement oublié, sauf par la critique spécialisée, laquelle aime se rappeler la brochure en défense de *L'Assommoir* que Rod publia à ses débuts, dès 1879, où il saluait « la conscience que M. Zola apporte à son travail » et célébrait le talent du maître de Médan pour les pages vives où il dépeint ses héros : « ce n'est pas une description aride et sèche, comme on reproche à l'auteur d'en farcir ses romans⁷⁵ », tranchait Rod. Celui-ci se passionnait encore davantage pour une méthode d'écriture (documentation, dramatisation, composition, rédaction) qu'il s'appropriait à endosser pour ses propres œuvres :

M. Zola, même quand il parle en son nom, ne quitte pas volontiers le ton de ses personnages : le style mystique du livre [*La Faute de l'abbé Mouret*], doit faire comprendre l'argot de *l'Assommoir*. Au lieu de voir en son auteur un chercheur de scandales, il faut donc reconnaître en lui un artiste sincère et convaincu, qui vit la vie de ses personnages, qui, pendant qu'il les crée, ne les quitte jamais, parle comme eux.

[...]

Non content d'étudier les documents imprimés et les écrits des spécialistes, M. Zola visite les lieux où son action doit se passer. [...]

Quand il a réuni une quantité suffisante de matériaux, il les groupe sous diverses légendes : il possède tout un dossier de chacun de ses personnages; il parle d'eux comme s'ils vivaient réellement, il indique leur âge, les circonstances dans lesquelles ils se sont développés : il imagine même souvent des détails qu'il ne livre pas au public, mais dont il tire les conséquences. Surtout, il soigne le portrait⁷⁶.

L'admiration fervente de Rod pour le maître de Médan a été étudiée par Lerner : « Il tenait Zola pour un réaliste et un socialiste à larges vues, et les romans des *Rougon-Macquart* pour des défis à la société bourgeoise, pour l'avant-garde d'un art crânement réaliste, puissamment érotique et d'une grande imagination créatrice⁷⁷. » Qu'a-t-il bien pu se passer en six ans, pour que Paul Alexis, en bon soldat du naturalisme, s'en prenne à quelqu'un dont le premier geste littéraire effectué à Paris avait été de défendre si vaillamment la maison Zola? Car, six ans plus tard, le cher Trublot réservait à l'auteur de ces lignes un traitement de paria et de traître, dans son

⁷⁵ Édouard Rod, *À propos de L'Assommoir*, Paris, Marpon et Flammarion, 1879, p. 23.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 24-25. « C'est seulement lorsque les documents ont été soigneusement dépouillés, les notes classées et étudiées, lorsqu'il a visité les lieux et a suivi ses types, que M. Zola commence enfin le travail de rédaction », ajoutait Rod un peu plus loin. *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷ Michael G. Lerner, « Édouard Rod et Émile Zola : I. Jusqu'en 1886 », *Cahiers naturalistes* vol. 15; no 37 (1969), p. 44.

compte rendu de *La Course à la Mort*. « [E]n publiant un roman anémique, sans carcasse osseuse, mou et fluide, intitulé glorieusement : *La Course à la Morgue* », Rod, aux yeux de Trublot, venait de donner raison à Jules Vallès, directeur du journal parisien *Le Cri du peuple*, qui avait pris l'habitude de railler le pessimisme chlorotique affiché par Rod dans les bureaux du *Cri* :

J'entends encore la bonne voix cuivrée et chaleureuse du patron :

– Rod!... Oh! Rod!... Rod!... Rod!... Rod!... modulait-il avec des intonations gutturales, cavernes, d'un creux progressif.

Et, avec son ironie à l'emporte-pièce, il ajoutait :

– Comment va votre maladie de matrice? Dites?...

Consterné, Rod ne disait rien⁷⁸...

La mesquinerie de l'anecdote ainsi rapportée, la sévérité de la condamnation du nouveau mensuel lancé par Rod et consorts, et la férocité des attaques contre son plus récent roman peuvent effectivement étonner si l'on songe qu'Alexis peu de temps auparavant comptait parmi ses amis ce jeune homme qui, encore inconnu du grand public en ce début de l'année 1885, lançait deux initiatives personnelles sans doute très chères à lui⁷⁹. On supposera, à la suite de Léo Trézenik, qu'Alexis a descendu

⁷⁸ Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « *La Course à la Morgue* », *loc. cit.*, p. 3. Rod ne contribuait plus depuis quelque temps au *Cri* de Vallès; l'époque de camaraderie moqueuse dont parle Trublot remonte à quelques années.

⁷⁹ Alexis en juin 1882 avait signé de son propre nom une chronique affable où il croquait aimablement quelques-unes de ses jeunes fréquentations littéraires. Rod jouissait du privilège d'y passer d'abord (venaient ensuite Harry Alis et Ernest Leblanc) : « À cette époque-ci de l'année, au moment des lilas et des roses, [...] fleurissent les débuts littéraires. C'est l'heure où les éditeurs, leur campagne d'hiver terminée, lancent les nouveaux venus, la recrue du bataillon sacré, l'espoir de l'avenir. / Voici mes notes intimes sur la "classe de 1882" en littérature[,] [...] sur quelques-uns de ces romanciers déployant pour la première fois leurs ailes toutes neuves, mais que j'ai connus chrysalides. [...] / L'âge d'Édouard Rod – vingt-cinq ans – m'autorise à le placer dans cette série, bien que *Côte à Côte* ne soit point son livre de début. Par le nombre et le mérite aussi des œuvres publiées, – une brochure sur *l'Assommoir* d'abord, puis les *Allemands à Paris*, puis *Palmyre Veulard*, enfin *Côte à Côte*, – mon ami Rod serait, au contraire, un vieux de la vieille. / [...] Né en Suisse, élevé dans cette terrible religion protestante, qui, d'après son récent livre, fortement analysé, comprime si fort les âmes enfantines et écrase dans l'œuf le tempérament, ce jeune homme fait mon admiration. Il a d'abord brisé toutes les entraves! Puis, venu parmi nous, il a en quelques années tout appris ou deviné : Paris, la vie parisienne, la littérature française, le naturalisme. Que de chemin parcouru! Édouard Rod est surtout une intelligence et une volonté. » *Idem*, « Fleurs printanières », *Le Réveil*, vol. 6, no 168 (17 juin 1882), p. 1. L'aménité de ces quelques lignes qu'Alexis accorde à Rod peuvent surprendre quand on songe à la mesquinerie des attaques qu'il allait jeter en 1885 contre la *Revue contemporaine* et contre *La Course à la Mort*, mais il faut la tempérer en notant que le futur Trublot, déjà en 1882,

Rod pour avoir quitté le cercle de Médan (il avait très à cœur la cohésion du groupe) et pour avoir repris le sujet dont Zola venait de traiter dans *La Joie de vivre* :

Il est probable que ledit Trublot [...] n'en veut aussi obstinément à M. Rod que parce que M. Zola, — oh! balourdement, lui, en homme qui n'entend rien au sujet — s'est aussi colleté, mais à son grand désavantage, avec cette formidable et de plus en plus actuelle question du *pessimisme* : un mot mal fait, et que je ne prends que faute de mieux⁸⁰.

Zola avec *La Joie de vivre* venait en effet de donner son roman le plus noir, le plus pessimiste, le plus désarmant, le plus philosophique et le plus dépouillé. À la toute dernière page du livre, la servante du ménage Chanteau s'enlevait la vie et dotait le volume entier d'un arrière-goût amer qui renversait le sens du titre en le faisant paraître cynique⁸¹. Le nouveau roman de Rod empiétait évidemment sur celui-là.

À ces motivations s'ajoute probablement le besoin qu'avait Alexis de se venger d'un affront antérieur, comme le laisse supposer une lettre envoyée au maître de Médan la veille de la parution de l'article « Une revue de vieux », où il critique la *Revue contemporaine* :

Oh! la *Revue* de Rod!... Du deuil jusque sur la couverture. Je viens de la saler de la belle façon, cet après-midi, dans le *Cri*. Je crains même d'avoir eu la main un peu lourde : mais, après son article de jadis sur le *Collage*, je suis dans mon droit. En avant la franchise! Mon « intérêt » était de ne pas me fermer ce débouché où j'aurais pu placer de la copie : mais j'ai préféré « me soulager »⁸².

conseillait à son ami de changer d'« hygiène artistique » et de délaissé le pessimisme : « Eh bien! mon cher Rod, maintenant, écoutez-moi... je vous aime et vous estime assez, pour vous parler à cœur ouvert... L'homme n'étant pas un être immatériel, fait uniquement pour comprendre et pour vouloir [...], jetez-moi au feu, bien vite, vos livres de philosophie, Schopenhauer principalement, votre fatal Schopenhauer... Puis, lâchez en vous davantage la bête, cette brute humaine qu'il faudrait au contraire recommander à tant d'autres de museler. » *Ibid.*

⁸⁰ Léo Trézenik, *loc. cit.*, p. 1.

⁸¹ Il s'agit d'une lecture que Zola réfuta à plusieurs reprises, affirmant notamment, dans une lettre envoyée vers l'époque où il achevait la rédaction, qu'il fallait « prendre ce titre au sens littéral ». Émile Zola, lettre à Karl Nilsson du 10 octobre 1883, *Correspondance*, *op. cit.*, t. IV, p. 419. Il l'avalisa aussi, cette lecture, dans une lettre ultérieure : « Non, je n'ai aucun souvenir précis sur la façon dont j'ai trouvé le titre. Je sais seulement que je voulais d'abord un titre direct comme *Le Mal de vivre*, et que l'ironie de *La Joie de vivre* me fit préférer ce dernier. » *Idem*, lettre à Jacques van Santen Kolff du 6 mars 1889, *ibid.*, t. VI, p. 377.

⁸² Paul Alexis, lettre à Émile Zola du 28 janvier 1885, « *Naturalisme pas mort* » : *Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola 1871-1900*, présentées et annotées par Bard H. Bakker, Toronto, University of Toronto Press, coll. « University of Toronto Romance Series », no 18, 1971, p. 286.

Autrement dit, Trublot aurait cédé à l'envie de jeter des représailles littéraires contre celui qui s'était permis de critiquer sa nouvelle de 1883, « Le Collage ». Pour la petite histoire, notons qu'une autre lettre où Alexis rend compte à Zola de son activité et de ses fréquentations littéraires, écrite onze mois plus tard, révèle que Rod aurait songé à provoquer Trublot en duel :

Et Rod, souriant, me tenant les deux mains, avec une amabilité aigre-douce, m'a dit : « Vous savez, que j'ai été sur le point de vous envoyer des témoins pour votre article sur la *Course à la Mort*. » – Pourquoi ne l'avez-vous pas fait? lui ai-je répondu non moins gentiment. Vous y êtes encore à temps... Est-ce que nous ne vivons pas sur le pied de la franchise absolue⁸³?

Preuve que la menace de défection était bien réelle, Rod dans la préface dont il coiffa la deuxième édition de *La Course* (début 1886), ajoutée pour répondre à « un certain article qui a fait beaucoup plus de bruit que de raison », ne revendiquerait plus le naturalisme et n'hésiterait plus à nommer le « courant » auquel il s'affiliait désormais : « quelque impersonnel qu'il puisse être et quoiqu'il ne tende point à ajouter des arguments nouveaux aux divers réquisitoires dressés contre la Vie, – mon livre rentre dans le courant pessimiste, comme la plupart des œuvres contemporaines⁸⁴ ». De cette prise de bec datant de 1885, retenons surtout que l'enjeu qui polarise les membres de ce groupe naturaliste chambardé, fragilisé, érodé, est bien celui du pessimisme perçu comme une menace pour l'école de Médan, une menace couvée, née et grandie en son sein alors même qu'elle croyait faire bloc contre les offensives de la critique bien-pensante : « La bataille naturaliste est aussi une guerre civile entre membres d'un même clan⁸⁵ », rappelle à ce chapitre Pierre-Jean Dufief.

⁸³ *Idem*, lettre à Émile Zola du 15 décembre 1885, *ibid.*, p. 302-303.

⁸⁴ Édouard Rod, « Préface », *La Course à la Mort*, nouvelle édition avec préface de l'auteur, Paris, Frinzine, 1886, p. iv. Rod ouvrait sa préface en s'excusant presque de la commotion causée par *La Course* : « Ce livre a été trop discuté pour que j'en puisse laisser paraître une édition nouvelle sans entrer dans quelques explications : tout inutiles que les préfaces sont aux œuvres, qui doivent se suffire à elles-mêmes, il arrive parfois qu'elles sont nécessaires aux auteurs que des raisons de convenance empêchent d'intervenir dans les polémiques de presse engagées autour d'eux. » *Ibid.*, p. i.

⁸⁵ Pierre-Jean Dufief, « Huysmans et Goncourt : le naturalisme artiste », dans Jérôme Solal (dir.), *Figures et fictions du naturalisme*, Caen, Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Huysmans », no 1, 2011, p. 34.

En effet, lorsque l'effronterie de Trublot pousse la note un peu trop et verse dans la calomnie fratricide, le débat fait déjà rage, certes de manière plus conviviale et fraternelle, depuis près de cinq ans. Car, du moment qu'elle a été introduite dans le cercle des écrivains naturalistes, la question du pessimisme n'a cessé de susciter les échanges, d'animer les discussions, de polariser les points de vue, de faire l'objet des plus véhémentes professions de foi. Elle a animé nombre de soirées rue de Boulogne (Zola tenait salon les jeudis) et a donné lieu à bien de l'incompréhension parmi les tenants du naturalisme. René-Pierre Colin a démontré combien le terrain naturaliste était propice à cette floraison, notamment sous l'influence de Flaubert⁸⁶, lequel à la fin de sa vie s'était d'ailleurs enthousiasmé pour Schopenhauer⁸⁷. Tous s'emparèrent du florilège traduit et composé par Jean Bourdeau, Maupassant le premier sans doute, lui qui connaissait Bourdeau et qui le 17 avril 1880, dans une chronique destinée à faire la publicité du recueil de nouvelles naturalistes *Les Soirées de Médan*, écrivait que « Schopenhauer et Herbert Spencer ont sur la vie beaucoup d'idées plus droites que l'illustre auteur des *Misérables*⁸⁸ ». Céard dès 1880 promet à Zola de lui prêter les *Pensées, maximes et fragments* qui nourriront *La Joie de vivre* de sentences crues et sceptiques⁸⁹. Alexis peaufine en 1883 un recueil de nouvelles intitulé *Le Besoin*

⁸⁶ Colin évoque la misogynie gauloise, le matérialisme positif, le dogme flaubertien de l'impersonnalité, l'ennui et l'élitisme lettrés, le sentiment de l'absurdité du monde et le remède que l'art doit procurer. René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France*, *op. cit.*, p. 149-155.

⁸⁷ Michel Brix raconte que l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* est évoqué pour la première fois par Flaubert dans une lettre de juin 1874 : « Flaubert ne se montre alors guère favorable à Schopenhauer, qu'il accuse de "mal écrire". Le romancier a, semble-t-il, renoncé provisoirement à le lire. Provisoirement, puisque cinq ans plus tard, à la même correspondante, Edma Roger des Genettes – mais Flaubert paraît avoir oublié qu'ils ont déjà échangé sur ce sujet –, il fait cette fois l'éloge du philosophe : "Connaissez-vous Schopenhauer? – J'en lis deux livres. – Idéaliste et pessimiste, ou plutôt bouddhiste. – Ça me va." Et il s'attache suffisamment à l'œuvre de Schopenhauer pour réclamer ensuite à Maupassant, à la fin de février 1880, de "nouveaux documents" sur l'écrivain allemand. » Michel Brix, « Flaubert, Schopenhauer et le pessimisme », *loc. cit.*, n. p. Brix cite Gustave Flaubert, lettres à Edma Roger des Genettes du 17 juin 1874 et du 13 juin 1879, et lettre à Guy de Maupassant du 25-26 février 1880, *Correspondance*, *op. cit.*, t. IV, p. 814, t. V, p. 659 et t. V, p. 848.

⁸⁸ Guy de Maupassant, « Les Soirées de Médan », d'abord paru dans *Le Gaulois* du 17 avril 1880, repris dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 1296.

⁸⁹ « On vient de publier pour la première fois, en France, des extraits du pessimiste allemand Schopenhauer, écrit Céard à Zola. Je les ai achetés : ils sont fort curieux. Contre l'habitude, la phrase est nette, acérée, incisive comme la phrase du dix-huitième siècle [...]. Je vous prêterai cela quand

d'aimer, titre qui doit, avoue-t-il à Zola, « un peu à un vers de Musset et beaucoup à l'idée mère de la *Métaphysique de l'amour* de Schopenhauer⁹⁰ » : c'est que « [l]e schopenhauerisme est à la mode », commente Colin, et « Alexis pour une raison toute publicitaire l'utilise comme une étiquette prestigieuse⁹¹. » Très vite devenu une figure tutélaire, « une manière de maître à penser⁹² » selon Colin, Schopenhauer génère également de la dissension au sein du cercle médanais, et ce, dès le départ.

La querelle se cristallise autour d'une expression de Zola : les « Werther retournés », rapportée pour la première fois par Rod dans *Le National* du 21 mars 1881. Rod à cette époque, de la même façon que Céard, Huysmans, Alexis ou Maupassant, était régulièrement mis à contribution pour documenter les projets littéraires du maître de Médan⁹³; comme les autres, il luttait dans la presse pour la cause naturaliste non sans certaines réserves personnelles sur des points de détail; et, comme les autres, il publiait des romans dont le sujet et la facture s'inscrivaient sans ambiguïté dans la formule théorisée par Zola. Sous l'intitulé « L'idéal de Zola », il rendait compte dans son article du *National* d'« une conversation » qui, croyait-il, « mettra[it] en relief un côté inconnu du caractère de Zola⁹⁴ ». La discussion, survenue « à l'un de ses derniers jeudis » et impliquant « les six ou sept amis qui s'y réunissaient chaque semaine⁹⁵ », tournait autour d'*En ménage* de Huysmans :

À l'occasion du livre de notre ami, nous cautions de nos espérances et de nos convictions littéraires, et aussi de la tendance du siècle. De grands mots étaient prononcés : il s'agissait du

vous serez à Paris. Peut-être y trouverez-vous matière à un article. Le système littéraire actuel a des points communs avec la doctrine de ce philosophe. On le méprise du reste, parce qu'il manque de gaîté. Challeml-Lacour qui l'alla voir quelque temps avant sa mort, eut avec lui un entretien d'où il avoue être sorti malade. L'autre lui avait tranquillement démolit toutes ses croyances. » Henry Céard, lettre à Émile Zola du 13 janvier 1880, *Lettres inédites à Émile Zola*, op. cit., p. 132.

⁹⁰ Paul Alexis, lettre à Émile Zola du 15 septembre 1883, « *Naturalisme pas mort* », op. cit., p. 256.

⁹¹ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France*, op. cit., p. 203.

⁹² *Ibid.*, p. 14.

⁹³ Rod avait notamment fourni des indications qui servirent à l'article « Protestantisme » de Zola, d'abord paru dans *Le Figaro* du 17 mai 1881, recueilli en 1882 dans *Une campagne*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XIV, p. 597-602.

⁹⁴ Édouard Rod, « L'idéal de Zola », *Le National*, vol. 13, no 4387 (21 mars 1881), p. 1.

⁹⁵ *Ibid.*

progrès, de l'idéal, de la foi, – toutes choses dont la critique, jusqu'à ce jour, a généreusement dépouillé Zola, et qui pourtant, plus encore que son incontestable talent, sont le secret de sa force.

On sait que les jeunes gens ne résistent guère à la tentation de faire parade de leur scepticisme, réel ou un peu factice. Et, sur les grosses questions soulevées, nous nous mîmes à étaler le nôtre, que la lecture de Schopenhauer a d'ailleurs fortement consolidé chez plusieurs d'entre nous. Zola nous en releva vertement :

– Vous manquez de foi! s'écria-t-il en s'échauffant tout à coup. Je ne sais quel vent a passé sur votre génération, mais elle est faible, elle chancelle. Il y a dans l'air des négations qui vous empoisonnent... Et, au lieu de chercher à vous délivrer de votre doute, vous vous en parez, – comme ce philosophe ancien qui s'enorgueillissait de ses guenilles!... Et cela m'afflige de vous voir ainsi!...

Cependant, fit observer Hennique, le doute n'a pas empêché les romanciers modernes de produire de fort beaux livres... Pour ne pas chercher un exemple bien loin, *En ménage*, que voici, et que vous avez trouvé bien, n'est-ce pas une œuvre toute négative?

– Eh! Certainement!... ceux de vous qui ont du talent écriront des romans passables, ou même très bien!... Mais vous serez des inutiles; vous laisserez échapper le mouvement du siècle, que vous pourriez servir, parce que, je vous le répète, il faut la foi pour être vraiment fort!... Ah! tenez! S'il y avait à Paris seulement vingt hommes avec une foi quelconque, – la foi même à une idée bête, – ils remueraient le monde! ...

[...]

Cependant, nous demandâmes à Zola à qui, à quoi il fallait croire.

– Avant tout, à votre siècle, nous répondit-il. Et il reprit une thèse qu'il a plus d'une fois développée dans ses feuilletons littéraires.

Les hommes de 1830, entraînés par leur amour plus ou moins factice de la couleur et du pittoresque, n'ont pas su voir les aspirations, les peines, les efforts – c'est-à-dire après tout la grandeur et la poésie – qui se cachent sous le costume banal d'un moderne, dans une de ces grandes maisons aux murs blanchis à la chaux, sans architecture, avec des mansardes jusqu'au bout de leur toit.

[...]

– Leur influence va se perdant, continuait Zola. Il est possible que leurs œuvres demeurent : elles sont l'expression d'une époque; mais ils ne laisseront aucune trace, parce qu'ils n'ont pas compris la vraie tendance du siècle, la tendance scientifique et positive... Et vous, qui assistez cependant à une phase plus décisive encore de l'évolution moderne, vous êtes un peu comme eux, vous manquez de courage pour aller de l'avant... Au fond, vous êtes des Werther retournés!⁹⁶...

Zola désignait donc de la sorte une forme de romantisme régressif et autodestructeur; par le vocable « Werther retournés », il fustigeait la résurgence fin-de-siècle de l'adéquation entre mort volontaire et désespoir, symbolisée par le suicidé entre tous les suicidés de la littérature, Werther. En outre, par cette évocation rapide du « philosophe ancien » enorgueilli de ses guenilles (Diogène le cynique, philosophe dont la célèbre vie de clochard est racontée par Sénèque), il dénigrail le stoïcisme que Schopenhauer célébrait comme « le développement le plus parfait de la raison

⁹⁶ *Ibid.*

pratique, au vrai sens du mot, le plus haut point auquel l'homme puisse arriver par le simple emploi de sa raison – par où se montre le plus clairement la différence qui le sépare des animaux⁹⁷ ». Or, même si Schopenhauer ne suivait pas les stoïciens dans leur apologie de la mort volontaire, stoïcisme et suicide vont de pair dans l'imaginaire du XIX^e siècle, nous l'avons vu⁹⁸. Zola dans sa longue tirade s'en prenait donc non seulement au romantisme résurgent de ses disciples, mais aussi à leur détachement sceptique, voire cynique, par rapport à la vie : d'un côté comme de l'autre, c'était contre l'inclinaison au suicide qu'il en avait.

D'ailleurs, le 1^{er} avril 1881, soit une dizaine de jours plus tard, Paul Alexis (signant de son propre nom) allait revenir sur le sujet, louant emphatiquement la chronique de Rod – « [u]n de mes jeunes émules, un de mes grands amis⁹⁹ », affirmait-il d'entrée de jeu –, et se montrer sensible à la charge autolytique que supposent les récriminations de son maître :

Zola nous reprochait de manquer de passion et de foi; de ne croire au fond à rien, pas même à notre siècle, ni à nous-mêmes; – sous le scepticisme et l'amertume de nos premières œuvres, de n'être en somme que des Werther retournés, n'allant pas jusqu'au suicide effectif, mais invinciblement attirés vers une sorte de suicide intellectuel et moral¹⁰⁰.

Parler de mort volontaire de la sorte, à l'égard d'amis engagés dans la même lutte que soi, c'est leur reprocher un certain défaitisme. Zola grondait : « Votre scepticisme paralysera votre talent¹⁰¹ », se souvient Rod. Mais cette résignation pessimiste, les jeunes refusaient de l'assumer entièrement, ils l'imputaient aussi au maître qu'ils admiraient tant et qui soudain se mettait en tête de les gourmander pour un « travers » dont il était assurément aussi coupable qu'eux, sinon plus, raconte Rod :

⁹⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 126.

⁹⁸ Voir notre chapitre V.

⁹⁹ Paul Alexis, « Les suites d'une conversation », *La Revue littéraire et artistique*, vol. 4, no 7 (1^{er} avril 1881), p. 145.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Émile Zola, cité par Édouard Rod, « Mes débuts dans les lettres », *La Semaine littéraire* (Genève), vol. 19, no 891 (28 janvier 1911), p. 46.

– Comment! disions-nous à Zola. Vous nous prêchez la foi, et vous avez autant fait pour la détruire en nous que les plus pessimistes des philosophes modernes, que tous ceux qui nous ont insufflé le doute et la négation... Vous êtes le poète de l'effondrement... Vos livres, avec leur inflexible logique, aboutissent aux conclusions les plus désolantes, les plus destructives...
 – Eh bien! si j'ai détruit, – reconstruisez!¹⁰²...

Toujours enclin à plaider pour l'union du clan, Alexis, se voulant rassurant, minimisa aussitôt le schisme idéologique qui dans la chronique de Rod semblait confronter le « poète de l'effondrement » aux « Werther retournés » : « Ces substantielles discussions qui plus tard font penser, ces intéressantes passes d'armes, ces belles batailles théoriques ne sont possibles qu'entre gens qui, au fond, partagent les mêmes idées et sont à peu près d'accord¹⁰³. ». La cohésion était-elle déjà si précaire qu'il fallût rassurer tout le monde, « ces émotionnantes causeries¹⁰⁴ » étaient-elles trop animées pour que l'apparente solidarité perdure? Hasard ou coïncidence, l'auteur des *Rougon-Macquart* livra une dizaine de jours plus tard, dans *Le Figaro*, une chronique intitulée « Céard et Huysmans » où il célébrait le talent de l'un comme de l'autre pour leur « puissante évocation du réel ». Il saluait en Huysmans « un sensitif des plus délicats et un merveilleux ouvrier de la langue », et disait d'*En ménage* « [c]e n'est qu'une page de la vie, la plus banale et la plus poignante¹⁰⁵ ». Il ajoutait à l'intention de Céard, pour ne pas le laisser en reste, qu'« *Une belle journée* est un début remarquable¹⁰⁶ ». S'il ne reprenait pas à propos d'eux le vocable rapporté par Rod, puis par Alexis, il en employait un autre qui désignait la même réalité, le mal de vivre schopenhaueriste de ceux qu'il appelait ses « jeunes amis » : pour lui, ils

¹⁰² Édouard Rod, « L'idéal de Zola », *loc. cit.*, p. 1.

¹⁰³ Paul Alexis, « Les suites d'une conversation », *loc. cit.*, p. 145. Tout de même, Alexis refusait l'injonction finale de son maître et ami : « Mais le "reconstruisez," j'avoue ne pas pouvoir l'admettre. Et je suis certain que Zola n'a pas voulu sérieusement nous le conseiller. Ce serait contraire à ses tendances ordinaires, à l'esprit de toute la critique moderne. Et je blâme un peu mon ami M. Édouard Rod d'avoir donné ainsi l'importance d'un dogme à une phrase échappée dans le laisser-aller et la chaleur de nos causeries intimes, qui n'ont, certes, rien de dogmatique. / Reconstruire n'est pas en notre pouvoir : notre unique outil, l'analyse, ne peut que "constater." Reconstruire, ce serait créer, ce serait substituer notre action à celle de la nature. Laissons cette folle prétention aux époques de lyrisme. » *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁵ Émile Zola, « Céard et Huysmans », d'abord paru dans *Le Figaro* du 11 avril 1881, recueilli en 1882 dans *Une campagne*, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. XIV, p. 583, 582.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 584.

s'impacientaient à tort devant la trop lente avancée de « nos sciences commençantes¹⁰⁷ », et de là provenait le scepticisme de cette nouvelle génération qui niait tout progrès.

Les jeunes Médanais purent être rassurés ou encouragés par cette généreuse et bienveillante chronique; ils purent aussi être piqués par la thèse faisant d'eux des « malades de nos sciences commençantes¹⁰⁸ » et par le ton un peu paternaliste qui accompagnent la magnanimité de Zola. Du reste, s'il y avait bien quelqu'un qui avait besoin d'être rassuré, c'était le maître de Médan lui-même. L'appel au courage de ses jeunes disciples, il l'énonçait à l'heure où ses convictions étaient les plus précaires, par besoin sans doute de croire en la rénovation éventuelle d'un monde qui devait lui sembler de plus en plus malade : en proie à des douleurs rhumatismales dans la cuisse, Zola dès 1880 paraît devant ses amis avec une canne, et au milieu de l'immense succès de ses œuvres et du naturalisme il subit coup sur coup des pertes irréparables, celle de Duranty, décédé le 9 avril, puis celle de Flaubert le 8 mai et enfin le 17 octobre de la même année 1880 celle, terrible, de sa mère. Triplement endeuillé, et inquiet des maux qui l'accablent lui, comme de ceux qui accablent ses

¹⁰⁷ *Ibid.* Si elle désigne un phénomène générationnel, l'expression surgit accolée à un portrait de Céard et semble décrire un trait de caractère dont l'auteur d'*Une belle journée* est, aux yeux de Zola, le principal dépositaire parmi les disciples, un peu comme « Werther retournés » désigne l'ensemble des jeunes naturalistes mais surtout Rod. Citons-la dans son contexte : « Céard est un enfant de Paris, grandi dans le calme d'une famille bourgeoise [...]. Pendant quelque temps, il a fait de la médecine. Il a été touché par la science, il en a gardé un besoin de logique, tout en montrant un fond de scepticisme sur la certitude des vérités acquises. C'est un observateur et un expérimentateur qui considère la méthode scientifique comme la seule digne d'un esprit raisonnable, mais qui s'attend aux déconvenues et qui doute fort du bonheur final de l'humanité. Il y a là un trait général de sa génération : nos sciences commençantes font des sceptiques, mais des sceptiques braves, décidés à aller jusqu'au bout des faits. » *Ibid.*, p. 583-584.

¹⁰⁸ *Idem*, *Au Bonheur des Dames*, *op. cit.*, p. 452. On le voit, à l'instar de la formule « Werther retournés », l'expression « nos sciences commençantes » refit plusieurs apparitions sous la plume de Zola entre 1881 et 1885; hormis l'article du *Figaro* d'avril 1881 et le roman *Au Bonheur des Dames*, elle ressurgit nombre de fois dans le Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, puis par périphrase dans le roman : « Ah! je reconnais là nos jeunes gens d'aujourd'hui, qui ont mordu aux sciences, et qui en sont malades, parce qu'ils n'ont pu y satisfaire les vieilles idées d'absolu, sucées avec le lait de leurs nourrices. Vous voudriez trouver dans les sciences, d'un coup et en bloc, toutes les vérités, lorsque nous les déchiffrons à peine, lorsqu'elles ne seront sans doute jamais qu'une éternelle enquête. Alors, vous les niez, vous vous rejetez dans la foi qui ne veut plus de vous, et vous tombez au pessimisme... » (JV 993.)

amis Daudet (hémoptysie) et Tourgueniev (goutte), l'auteur des *Rougon-Macquart* éprouve à l'occasion la tentation schopenhauerienne, et s'il réitère régulièrement sa confiance en l'avenir, il lui arrive également, ici et là, de s'avouer pessimiste¹⁰⁹. Symptôme probant de ses sourdes angoisses intermittentes, il adressa à Rod en 1884, alors que celui-ci lançait son quatrième roman, *La Femme d'Henri Vanneau*, une lettre où il demandait à son disciple s'il ne venait pas d'attaquer sa propre école : « Votre Henri, avec son idée classique de l'art, est-il un regret de ce qui meurt [...] ? En un mot, faites-vous sournoisement le procès à notre mouvement naturaliste¹¹⁰ ? » Pour qu'une telle idée lui passe par la tête, Zola, qui venait de publier *La Joie de vivre*, s'était-il lui-même laissé tenté par une offensive détournée, conduite par la voie romanesque ? Quoi qu'il en soit, le maître de Médan mettrait plusieurs années à se remettre de cette période sombre sur le plan personnel – qu'il est tentant d'envisager comme une crise de la quarantaine. Les œuvres (de tonalité fort variée) qu'il produisit sur l'intervalle portent la marque de ses tâtonnements, de *Pot-Bouille* à *La Joie de vivre*, et même jusqu'à *L'Œuvre*, en passant par *Au Bonheur des Dames* et *Germinal*.

Aussi, la nouvelle marotte de Zola n'avait pas fini de circuler. On la retrouve appliquée au héros de *La Chute de Miss Topsy*, dans une lettre de Zola à Rod en novembre 1882 : « par une question de nature toute personnelle, je n'aime guère votre Frémy, disciple vague de Schopenhauer [...] ; mais quel triste mâle, avec ses hésitations, son continuel examen de conscience pour savoir s'il veut ou s'il ne veut

¹⁰⁹ Convalescent, Zola adresse à Céard en 1882 une lettre où il écrit : « Je suis toujours patraque, et le travail s'en ressent. Le pis est que ma femme va plus mal que moi, maintenant : elle a des étouffements nerveux qui me font passer des nuits pleines d'inquiétudes. J'ai beau aimer la vie, je retourne au pessimisme. » *Idem*, lettre à Henry Céard du 2 novembre 1882, *Correspondance*, op. cit., t. IV, p. 338.

¹¹⁰ *Idem*, lettre à Édouard Rod du 10 mai 1884, *ibid.*, t. V, p. 101. Rod répondit : « J'ai simplement voulu dépeindre un artiste en désaccord de tempérament avec son milieu. [...] Je ne me proposais certes ni d'attaquer le mouvement naturaliste, auquel je crois toujours, tout en laissant mes réserves sur certains points, ni d'entreprendre la défense de la médiocrité. Henri, dans ma pensée, n'est pas un personnage sur lequel on doive s'apitoyer [...] ; le sort d'un pauvre diable bien moyen me paraissait intéressant à étudier. » Édouard Rod, lettre à Émile Zola du 14 mai 1884, cité par Owen Morgan et Alain Pagès, dans *ibid.*, p. 102, note 3.

pas! Toujours les Werther retournés!¹¹¹ » Elle reparaît deux ans plus tard dans *La Joie de vivre*, accusant le personnage Lazare Chanteau de rater sa vie par excès de schopenhauerisme, ce qui suscita une vive réaction de la part des jeunes écrivains naturalistes, lesquels se sentirent visés et trahis par leur maître. Huysmans écrivit notamment une longue lettre à Zola où, trouvant Lazare « étudié, au point de vue psychologique, de main de maître », il contestait « la théorie du schopenhauerisme » telle que Zola la prêtait à Lazare : « Tout le côté absolument consolant de cette doctrine et anti-romantique, anti-Werthériste, bien que vous puissiez en dire, n'y est pas assez, je trouve, exposé¹¹² », précisait-il. Rod, quant à lui, privilégia la voie de la critique pour émettre ses réserves sur le pessimisme de Lazare; il publia un article élogieux dans le supplément dominical d'un quotidien italien où, louangeant la beauté et la vigueur de *La Joie de vivre*, il prétendait toutefois que la personnalité de Zola était trop « carrée » pour comprendre les tourments et les agitations de sa génération :

Lo Zola è troppo carré per comprendere i turbamenti e le agitazioni proprie di caratteri così complicati. Lazaro è pur sempre incompleto. Il suo pessimismo è a fior di pelle : non è l'espressione del suo temperamento, bensì il frutto di superficiali letture, e il dottore Cazenove facilmente lo vince... Lo Zola che in soccorso dell'osservazione letteraria ha chiamato spesso la fisiologia non si accorge che questa malattia corrisponde allo svolgimento delle malattie nervose, che ci ha che fare il corpo come l'anima, che la crisi in cui la società si agita ne favorisce gli accrescimenti. Perchè tutto questo allo Zola è fuggito, balza fuori quel suo Lazaro, che non può pretendere a rappresentare l'eletta parte degli spiriti malati della fine del secolo¹¹³...

¹¹¹ Émile Zola, lettre à Édouard Rod du 24 novembre 1882, *ibid.*, t. IV, p. 345.

¹¹² Joris-Karl Huysmans, lettre à Émile Zola de mars 1884, *Lettres inédites à Émile Zola*, présentées et annotées par Pierre Lambert, introduction de Pierre Cogny, Genève; Lille, Droz; Giard, coll. « Textes littéraires français », 1953, p. 99. Huysmans ne se trompait pas en hasardant que la cousine de Lazare, qui lui sert de vis-à-vis, d'envers positif, constitue un bien meilleur disciple de Schopenhauer : « Au fond, c'est Pauline qui est la vraie Schopenhaueriste, comme vous l'avez laissé entendre, en riant – mais c'est vrai! » *Ibid.*

¹¹³ « Zola est trop carré [en français dans le texte] pour comprendre les troubles et les agitations propres à des caractères aussi compliqués. Lazare est pourtant toujours incomplet. Son pessimisme est à fleur de peau : il n'est pas l'expression de son tempérament, mais bien le fruit de lectures superficielles, et le docteur Cazenove facilement le vainc... Zola, qui met souvent la physiologie au service de l'observation littéraire, ne s'aperçoit pas que cette *maladie* correspond au développement des maladies nerveuses, qui concerne autant le corps que l'âme, que la crise qui secoue la société favorise son amplification. Puisque tout cela échappe à Zola, il en résulte un Lazare qui ne peut prétendre représenter l'élite des esprits malades de la fin du siècle... » Édouard Rod, « La Joie de vivre », *loc. cit.*, p. 1. (Nous traduisons.)

Pour Lerner, l'incompréhension tient à une différence de tempérament et d'intérêt entre les deux hommes : le disciple serait enclin à se passionner pour des états d'âme ou des problèmes moraux singuliers, alors que le maître serait avant tout préoccupé du rôle des mécanismes physiques dans l'aventure humaine¹¹⁴. Cinq jours après la parution de l'article dans la *Fanfulla*, Zola répondit à Rod par une lettre où il s'expliquait, sans désamorcer la confusion :

Jamais de la vie je n'ai voulu en faire un métaphysicien, un parfait disciple de Schopenhauer, car cette espèce n'existe pas en France. Je dis au contraire que Lazare a "mal digéré" la doctrine, qu'il est un produit des idées pessimistes telles qu'elles circulent chez nous. J'ai pris le type le plus commun [...]¹¹⁵.

On le voit, même après les explications de l'auteur, rien n'interdisait aux schopenhaueristes du cercle de Médan de se reconnaître dans le portrait du lamentable jeune homme de *La Joie de vivre*. Si la philosophie de celui que Lazare appelle affectueusement le « vieux » (JV 1057) était sauve – Zola l'ayant très fidèlement incarnée dans le personnage très positif de l'héroïne, Pauline Quenu –, l'imposture du pessimisme mal incorporé et la pose blasée qui étaient en vogue à Paris, et notamment parmi les disciples naturalistes, étaient vilipendées. Pour rendre justice au roman de Zola, il eût fallu s'apercevoir que Lazare échouait moins par pessimisme que parce qu'il était complètement paralysé par l'idée de la mort, et que le schopenhauerisme du personnage était la façade derrière laquelle celui-ci cachait

¹¹⁴ « [A]lthough the prostitute's life of Palmyre Veulard (1881), the artist's world of *Les Allemands à Paris* (1880) and *La Femme d'Henri Vanneau* (1884) and the circus routine of *La Chute de Miss Topsy* (1882) clearly have affinities with the works of Zola, the Goncourt, Flaubert, Daudet, Huysmans and Balzac, Rod's fatal confrontation of moral values in the novels' situations shows that he is not specifically concerned with the determining factors in his characters' lives but in the moral inferences and cathartic effect of his classically tragic plot. It is by the fatal juxtaposition of personal moral values [...] that Rod steers the implicitly moral argument of his novels towards their tragic dénouement in a sceptical undermining of all contemporary values [...]. » Michael G. Lerner, « The unpublished Manuscripts of Édouard Rod's "La Course à la Mort" and his Departure from Zola's Naturalism », *Studi Francesi*, vol. 15, no 43 (janvier-avril 1971), p. 69-70.

¹¹⁵ Émile Zola, lettre à Édouard Rod du 16 mars 1884, *Correspondance*, op. cit., t. V, p. 82-83.

une hantise bien personnelle de l'auteur, ne concernant nullement les jeunes naturalistes pessimistes¹¹⁶.

Michael G. Lerner, dans un article où il rend compte de l'échange amical entre Zola et Rod sur cette question, s'en est tenu à faire jouer l'une contre l'autre les répliques des deux romanciers, signalant que l'auteur de *La Joie de vivre* sapait d'avance toute critique en prêtant à son personnage un schopenhauerisme incomplet, pour ainsi dire francisé : « *Zola's reply in fact neglects Rod's basic argument of the defective analysis of Lazare's moral condition*¹¹⁷. » Ce que Lerner suggère, par cette phrase, c'est le fait que Rod dans sa chronique sur *La Joie de vivre*, quoiqu'il commentât officiellement (et explicitement) le roman, parlait en homme qui avait été impliqué dans le débat opposant les jeunes au maître. En d'autres termes, le jugement de Rod concernait autant le roman comme tel que le discours tenu par Zola avec ses disciples à propos de la philosophie que ceux-ci avaient défendue. Rod à ce stade, se considérant – non sans raison – visé par la critique implicite que Zola dans son roman adressait au « type le plus commun » du schopenhauerisme en France, entendait répondre à cette salve indirecte que venait de lui servir son maître et ami par l'intermédiaire de *La Joie de vivre*. Peut-être même espérait-il croiser le fer de nouveau, en tête-à-tête cette fois, via courrier postal; mais si tel fut son sentiment, la réplique de Zola lui coupait l'herbe sous le pied et tuait le débat dans l'œuf. Rod dut

¹¹⁶ Les biographes de Zola rapportent nombre d'anecdotes des années 1880-84 où le maître de Médan apparaît très anxieux, tétanisé par le trépas, cultivant une névrose hypochondriaque des plus féroces. Pour illustrer ces troubles, nous citerons l'entrée du 20 février 1883 du *Journal des Goncourt*, où Edmond, rentrant de chez les Zola, rend compte de l'état d'esprit de l'auteur à l'heure où il préparait *La Joie de vivre* : « Ce soir, après dîner [...], Zola se met à parler, selon son habitude, de la mort. Il déclare qu'il lui est impossible, la lumière éteinte, de s'allonger entre les quatre colonnes de son lit sans penser qu'il est dans une bière. Il en ainsi, assure-t-il, de tout le monde, mais par pudeur, personne n'en parle. / Cette idée de la mort est plus fréquente encore chez lui depuis la mort de sa mère; et après un silence, il ajoute que cette mort a fait un trou dans le nihilisme de ses convictions religieuses, tant il lui est affreux de penser à une séparation éternelle. Et il dit que ce hantement de la mort et peut-être, une évolution des idées philosophiques amenée par le décès d'un être cher, il songe à l'introduire dans un roman, auquel il donnerait un titre comme LA DOULEUR. » Edmond et Jules de Goncourt, *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, texte établi par Robert Ricatte, *op. cit.*, t. III, p. 236-237.

¹¹⁷ Michael G. Lerner, « Édouard Rod and Émile Zola, II », *loc. cit.*, p. 29.

changer d'approche. Il mit en pratique l'enseignement du maître et répondit par la bouche du même canon qui avait servi à poivrer les disciples : la littérature. Il donna, l'année suivante, *La Course à la Mort*.

Les exégètes zoliens et rodiens ont toujours conçu ce roman paru en 1885 comme l'œuvre par laquelle Rod s'écarta définitivement de l'esthétique naturaliste. Faisant fi des romans *Palmyre Veulard* (1881), *Côte à côte* (1882), *La Chute de Miss Topsy* (1882) et *La Femme d'Henri Vanneau* (1884); comme des recueils de nouvelles *Les Allemands à Paris* (1880) et *L'Autopsie du docteur Z**** (1884), tous publiés sous l'étiquette populaire du naturalisme, Firmin Roz déjà en 1906 affirmait que « [l]e véritable début de M. Rod, le premier ouvrage où se dessine sa personnalité, c'est la *Course à la Mort*¹¹⁸ ». Il vaut de citer Roz longuement, car, tâchant d'« esquisser la physionomie littéraire de M. Édouard Rod¹¹⁹ », le biographe résume en deux pages un grand refrain qui, aujourd'hui encore, fait consensus au sein de la critique attachée à étudier l'œuvre rodienne :

Le naturalisme avait détourné toute l'attention vers l'extérieur, vers l'apparence des choses et les gestes des êtres. Ceux qui se montraient le plus curieux de l'humanité ne dépassaient pas l'esprit scientifique, plus préoccupé encore du mécanisme des faits que de leur réalité profonde. L'analyse n'atteignait pas les sources vives de l'âme. Il y a quelque chose de plus fécond encore que l'étude positive des faits : c'est l'intuition des forces qui les produisent, le sens de leur mystérieux travail et des conflits où s'engagent leur déterminisme et notre liberté, l'angoisse des soumissions nécessaires, le frémissement des justes révoltes, le sentiment des responsabilités sacrées, des efforts à tenter, des défaites à comprendre, des possibles victoires. [...] On s'en rendait enfin compte, vers le temps où M. Rod prit conscience de lui-même. Il s'était égaré, lui aussi, et rien n'est plus significatif que cette erreur, sinon le retour qui la suivit. Un goût vif des problèmes philosophiques, une intelligence très ouverte, une sensibilité profonde, un esprit d'analyse aiguisé encore par une extrême culture et l'habitude de la réflexion, défendaient le jeune écrivain contre les illusions où s'acharnaient quelques ouvriers des lettres, les uns sincèrement fourvoyés, les autres avides de passer par la brèche qu'avait ouverte un gros succès. [...] [I]ls revenaient enfin à cette humanité que le naturalisme ne savait ni voir, ni comprendre, ni aimer [...]¹²⁰.

¹¹⁸ Firmin Roz, *Édouard Rod : Biographie critique*, Paris, Sansot, coll. « Les célébrités d'aujourd'hui », 1906, p. 12.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 12-13.

Passons sur l'insinuation voulant que le roman naturaliste ne sache pas « atteindre » le « mystérieux travail » ou les « conflits » inhérents au déterminisme et à la liberté humaines – elle est d'emblée disqualifiée à ce stade de notre réflexion¹²¹ – et retenons surtout, de ces quelques lignes consacrées par Roz à mettre en contexte le virage littéraire effectué avec *La Course à la Mort*, que l'*introspection* psychologique et philosophique, centrale dans ce roman, semble par ce fait même écarter l'œuvre du courant naturaliste, jeter celle-ci sur quelque nouvelle berge fraîchement découverte.

Michael G. Lerner, soixante-dix ans plus tard, affirme encore à propos de Rod que la publication de ce cinquième roman « allait le séparer pour toujours du mouvement de Zola¹²² », sans tenir compte de son œuvre subséquente, *Tatiana Leïlof* (1886), roman à la russe (la mode lancée par Vogüé prenait du galon) qui se déploie sans détour à l'intérieur des règles et paramètres strictement édictés par *Le Roman expérimental*¹²³. Un peu plus près de nous, René-Pierre Colin, selon une optique pourtant bien différente, reprend à peu près le même propos dans son ouvrage *Zola, renégats et alliés*; il argue que « cet intellectuel pâle, mélancolique et brumeux, tran[chait] parmi les jeunes naturalistes », rappelle que « Rod renia bientôt ses œuvres de jeunesse en priant la critique de le juger en oubliant tout ce qui avait précédé *La*

¹²¹ Voir notamment nos chapitres II et III.

¹²² Michael G. Lerner, « Édouard Rod et Émile Zola : une lettre inédite », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 23, no 51 (1977), p. 187. Lerner fonde son observation sur une lettre inédite dont il donne une retranscription; la lettre fut envoyée par Rod à Pierre Loti en avril 1884, alors que le jeune Suisse mijotait le projet de *La Course à la Mort* : « J'ai été détourné d'abord, je l'avoue, par des influences littéraires. [...] Or, au moment où j'ai écrit *La Femme d'Henri Vanneau* (il y a plus de deux ans) je croyais sincèrement qu'il fallait rechercher comme types les personnages médiocres, ordinaires, moyens, ainsi que l'ont fait les romanciers naturalistes (du moins pour la plupart), que c'était par de tels personnages qu'on pouvait le mieux donner une idée de la société contemporaine; je croyais ainsi que les mettre en scène était le meilleur moyen de faire ressortir certaines idées sur la médiocrité de la condition humaine auxquelles je tiens encore. Mais je m'empresse d'ajouter que je suis revenu de cette fausse critique et qu'en ce moment même j'essaie d'en sortir en préparant une œuvre qui sera, je crois, bien différente du roman que je vous ai envoyé... » Édouard Rod, cité par Michael G. Lerner, *ibid.*

¹²³ Roz, quant à lui, ne mentionne nulle part *Tatiana Leïlof*, sans doute parce que ce roman psychonaturaliste à la russe fait tache entre les efforts intuitivistes et intimistes de *La Course à la Mort* et du *Sens de la Vie*. Il écrit : « Une belle carrière commençait, qui devait se développer avec ampleur. Édouard Rod était dans sa voie et il allait l'attester en donnant les deux premiers livres où il fut vraiment lui-même : *La Course à la Mort* et *Le Sens de la Vie*. » Firmin Roz, *op. cit.*, p. 15.

Course à la Mort » et souligne les efforts mis par l'auteur à « propos[er] des solutions assez factices, en tout cas sans avenir, à la crise du roman dont il [a] été le témoin et l'analyste¹²⁴ ». *La Course à la Mort* signerait la rupture entre Rod et l'école de Médan. Colin résume ce moment charnière dans la carrière de l'écrivain :

En 1885, Rod publie *La Course à la Mort*, œuvre sombre, d'une structure confuse, où triomphe un schopenhauerisme exacerbé : dès lors, l'auteur s'éloigne de plus en plus du naturalisme qui aurait pu raviver d'un certain éclat les intrigues austères, grisâtres même, de maints volumes (*Le Sens de la Vie*, *Les Trois Cœurs...*)¹²⁵.

Bref, le consensus sur cette question est large. Il s'accorde, au fond, avec l'avis général qu'on se fit au sein des lettres parisiennes, lorsque parut le livre : un an après la publication d'*À rebours* de Huysmans, un autre des disciples s'émancipait du groupe avec une œuvre trempée d'un pessimisme qui semblait récuser le matérialisme de la formule zolienne.

Rod lui-même, quelques années plus tard, se livrant à « un petit examen de conscience littéraire¹²⁶ » dans la préface de son roman paru en 1890, *Les Trois Cœurs*, avalisait ce verdict que la critique a reproduit depuis sans y regarder de plus près : sous le prétexte discutable que la jeune génération d'écrivains (il nommait Huysmans, Hennique, Maupassant) n'avait été naturaliste que par conviction, et ne l'avait « jamais été de tempérament », Rod avançait qu'elle avait développé « des besoins que le naturalisme ne pouvait satisfaire : [celui-ci] était de son essence, satisfait de lui-même, très limité, matérialiste, curieux des mœurs plus que des caractères, des choses plus que des âmes¹²⁷ ». De telles affirmations ne sont pas sans

¹²⁴ René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés*, op. cit., p. 359.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 358-359.

¹²⁶ Édouard Rod, « Préface », *Les Trois Cœurs*, op. cit., p. 1.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 4, 5. C'était démentir le propos qu'il avait tenu en faveur de *L'Assommoir* et de la méthode zolienne dans sa brochure de 1879, où il avait affirmé, entre autres choses, la polyvalence et la modernité du naturalisme et, pour tout dire, l'aptitude de cette formule d'écriture à dépeindre des vérités de tout ordre, matérielles comme idéales : « les besoins de l'esprit ont changé; ils nous portent aujourd'hui vers une étude plus exacte des faits, vers une forme plus hardie, et le vieux mouvement naturaliste, que le génie de Balzac n'avait pas pu faire triompher à un moment qui n'était pas le sien, semble reprendre l'avantage. / Ceux qui s'effrayent de son progrès ne le comprennent pas. On se figure

rappeler l'attitude de Goncourt, qui, dans sa soif insatiable de générer du nouveau, s'était mis à multiplier les préfaces hostiles à Zola dès 1879 et *Les Frères Zemganno*¹²⁸. Quant au « tempérament » requis par l'école naturaliste, Rod admettait, sans s'interroger sur ce sérieux paradoxe, qu'on ne le trouverait pas non plus chez l'auteur des *Rougon-Macquart*. L'ex-naturaliste autoproclamé ne se souciait pas davantage de définir ce « matérialisme » apparemment excessif que sa génération venait de répudier après s'en être réclamé. Reprenant sans autre examen l'éternel reproche des idéologues (Ulbach, Brunetière, etc.) outrés par la littérature trop mécaniste de Zola – avec qui par ailleurs il entretenait sa vie durant une amitié forte et réciproque¹²⁹ –, il se contentait d'indiquer à gros traits la psychologie des jeunes écrivains qui, comme lui, prétendirent avoir tourné le dos au naturalisme dans la seconde moitié de la décennie : « nous étions – et nous devions le devenir de plus en plus – des esprits inquiets, épris d'infini, idéalistes, peu attentifs aux mœurs et qui, dans les choses, retrouvions toujours l'homme¹³⁰ ». Cependant, la cassure tout au plus théorique entre Rod et Zola restait ambiguë, bien que, dans cette préface signée à

qu'il va chasser des sujets et des types de la littérature : il ne veut qu'ouvrir à tout le monde les portes [...] du roman, afin que tout ce qui est puisse y entrer. On croit qu'il veut ôter au style toute poésie et changer le français contre l'argot; il demande seulement que les personnages littéraires parlent comme parlent les personnages réels. On prétend qu'il bannit l'idéal : il ne le fait que si par idéal on entend le vain caprice, la fantaisie mensongère; le rêve trompeur et malsain d'une imagination qui croit s'élever : comme si l'on pouvait s'élever en quittant la vérité pour l'erreur! Mais, de même qu'au lieu du mal poétique et du vice doré il peint le mal tel qu'il est et le vice hideux, au lieu du bien factice, il dépeint la vertu vraie, le bien réel. » *Idem*, *À propos de L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 105-106.

¹²⁸ Pierre-Jean Dufief commente : « Loin d'insister sur [l]es continuités, Goncourt s'affiche plutôt comme un partisan de la révolution esthétique permanente; contrairement à Zola qui entend appliquer une doctrine établie une fois pour toutes, Goncourt semble en perpétuelle quête d'une nouveauté qui doit lui permettre de gagner de vitesse son adversaire. Edmond entend les reproches d'une critique qui proclame très tôt l'usure d'un Naturalisme considéré comme ressassant. Ses proches ont bien perçu son désir de faire évoluer le naturalisme vers une forme dématérialisée et poétique qu'ils découvrent déjà dans *La Fille Élisa* et qui s'oppose à la vision de Zola. » Pierre-Jean Dufief, « Huysmans et Goncourt : le naturalisme artiste », *loc. cit.*, p. 29.

¹²⁹ « Although Rod and Zola's literary views differed, enseigne Lerner, their friendship remained unaltered. Rod continued to write and to visit Zola at Médan [...], and their wives also corresponded at varying intervals. [...] Rod and Zola thus never departed from the mutual affection they had shared already for over a decade and that even the Dreyfus case could only shake but not shatter. » Michael G. Lerner, « Édouard Rod and Émile Zola, II », *loc. cit.*, p. 39. Voir aussi *idem*, « Édouard Rod et Émile Zola : I », *loc. cit.*, p. 41-58.

¹³⁰ Édouard Rod, « Préface », *Les Trois Cœurs*, *op. cit.*, p. 5-6.

Genève en novembre 1889, elle soit affirmée sans détour et énoncée comme si elle était entièrement consommée.

En effet, ce que ni la critique d'alors ni celle plus récente n'ont relevé, c'est que la préface de 1886 qui accompagnait la deuxième édition de *La Course à la Mort* restait étonnamment fidèle aux préceptes naturalistes tout en prétendant rompre avec la formule. Rod y allait certes d'une pointe contre les remontrances formulées d'ordinaire par le maître de Médan à l'égard des schopenhaueristes de son cercle :

[C]eux-là même qui reprochent à la nouvelle génération son pessimisme le font en parlant sans cesse de maladie et de névrose, en sorte qu'ils se comportent comme un médecin qui, au lieu de chercher des remèdes pour ses clients, leur répéterait pendant toute la durée de sa visite : « Pourquoi donc ne vous portez-vous pas bien?... Voyez-moi : je vais, je viens, je mange de tout : vous n'avez qu'à en faire autant¹³¹ ! »

Cependant, il y allait aussi de considérations cadrant absolument avec la doctrine *analytique et mécaniste* que, prétendument, il quittait :

La plupart des critiques ont pris la *Course à la Mort* pour une sorte de catéchisme pessimiste, tiré de la philosophie de Schopenhauer. C'est là un malentendu, qui a sans doute pour cause l'habitude invétérée de confondre l'auteur avec ses personnages, et qui fait nécessairement prendre pour un exposé de convictions personnelles l'analyse – plus ou moins subjective, cela ne regarde personne – d'un état d'âme plus ou moins général. Je ne me propose point de faire ici une confession de foi; pourtant, je ne puis m'expliquer entièrement sans dire qu'à mon sens, la tristesse n'est pas plus un système que la gaieté n'est une « tradition ». On est triste ou gai selon son tempérament particulier, sa santé, les circonstances dans lesquelles on se trouve : il n'y a que les pitres de lettres qui s'efforcent de rire pour faire rire, ou de pleurer parce que la mélancolie est à la mode, et il est également absurde de vouloir démontrer aux autres que la vie est bonne parce qu'on la trouve telle, ou mauvaise parce qu'on croit avoir à s'en plaindre. Qu'on ne prenne donc pas les cent pages de « philosophie » qui forment la seconde partie de mon livre pour l'expression de ma conception de la vie : les idées qu'elles renferment sont-elles de moi, ou les ai-je puisées, comme on me l'a reproché, dans Schopenhauer, Hartmann, Leopardi, ailleurs encore, c'est là une question indifférente. Je les ai développées, parce que je les ai crues nécessaires à déterminer la physionomie complète de mon personnage, dont j'ai voulu montrer le mécanisme intellectuel comme le mécanisme sentimental¹³².

De même, le manifeste esthétique placé par Rod en tête de son roman *Les Trois Cœurs* revendiquait une littérature qui, tout en se positionnant contre une certaine

¹³¹ *Idem*, « Préface », *La Course à la Mort*, op. cit., p. iv-v.

¹³² *Ibid.*, p. i-iii.

conception du naturalisme (théorisée par le chef de file dans la série d'essais parus de 1880 à 1882¹³³), n'en demeurerait pas moins une très proche parente de la formule telle qu'on la découvrait à la lecture des œuvres du maître de Médan, de ses confrères de la première heure (Flaubert, Goncourt, Daudet) et de ses jeunes disciples (Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis, Rod lui-même et tous les autres « petits naturalistes » dont la renommée était encore à faire).

Tenons-nous-en à signaler quatre points majeurs de convergence. Rod continuait de s'intéresser de près aux « mécanismes » du réel et de privilégier une vision du roman comme investigation ou enquête fondées sur le collationnement de « documents humains ». Il ne délaissait pas non plus l'ambition d'exemplarité très large qui caractérise le roman naturaliste, celle qui tient à livrer au lecteur une leçon d'ordre général à partir de l'examen d'un cas particulier – à preuve ces quelques lignes concernant le roman la *Course à la Mort* :

D'abord, je l'avais rédigé sous forme de récit, à la troisième personne. La difficulté de faire manœuvrer pendant trois cents pages un héros sans nom qu'on ne sait bientôt plus par quelle périphrase désigner, me fit adopter la forme du journal. Je le regrettai plus tard, [...] parce qu'une partie de la critique vit une confession personnelle là où, sans me priver de recourir à moi-même comme « document », j'avais tenté de faire un livre d'une portée plus générale que ne le serait un journal intime¹³⁴.

De plus, il identifiait comme « promoteurs du mouvement nouveau : Stendhal, Flaubert, les Goncourt¹³⁵ », c'est-à-dire des écrivains tous recensés par Zola dans *Les Romanciers naturalistes* comme figures majeures de son mouvement à lui. Enfin, trouvant la théorie du *Roman expérimental* trop étroite, il préférait à l'impératif de

¹³³ Ce sont *Le Roman expérimental* en 1880; *Les Romanciers naturalistes*, *Le Naturalisme au théâtre*, *Nos auteurs dramatiques* et *Documents littéraires* en 1881; et *Une campagne* en 1882. Rod offre une phrase éclairante à ce propos : « On me permettra de noter ici qu'en me transportant d'un terrain sur un autre, j'ai conservé le même respect et la même admiration pour le maître que j'ai eu plusieurs fois l'occasion de nommer, pour Émile Zola : non pour ses théories, puisque j'ai rompu avec elles, mais pour son œuvre [...]. » *Idem*, « Préface », *Les Trois Cœurs*, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 12.

l'*observation* « qui fait de l'artiste un photographe et néglige ce que les faits ont de plus intéressant » celui de l'*expérience* :

L'expérience laisse à l'écrivain ce droit aux conjectures et aux déductions, que l'observation lui enlève : elle l'autorise, elle l'oblige même à tirer de son propre fonds les raccords qui existent entre les faits et échappent à l'observation. Celle-ci donne des taches brutales; celle-là, sans y viser, en s'exerçant seulement, introduit les nuances; celle-ci est positive, précise et matérielle; celle-là – en littérature du moins – devient bientôt intellectuelle et fantaisiste¹³⁶.

Somme toute, la théorie du roman que développait Rod en 1889 pour expliquer sa récente défection du clan zolien restait fidèle au principe scientifique de « l'étude¹³⁷ » qui, par opposition à l'idée d'*intrigue* ou d'*histoire*, orientait le naturalisme depuis le tout début, avec les Goncourt, Zola, Daudet. Raconter l'expérience de quelque chose n'a rien de contraire ou d'étranger à la méthode naturaliste telle que l'appliquèrent cette première génération de naturalistes et la suivante (celle de Rod et des écrivains des *Soirées de Médan*). Zola d'ailleurs en 1889 la pratiquait encore franchement.

S'il affirmait son malaise devant « la théorie des milieux » et son « dégoût des descriptions, de leur minutie, de leur inutilité », Rod déclarait avoir voulu « les remplacer par l'étude de l'être intime », sous la bannière obscure de l'*intuitivisme* :

[J]'en arrivai à rêver un roman dégagé de ce que j'appelais les "circonstances contingentes", un roman exclusivement intérieur, se passant dans un cœur. C'est le moment où j'écrivis la *Course à la Mort*, celui de mes livres qui m'a coûté le plus d'efforts, celui auquel je resterai toujours le plus attaché¹³⁸.

Ainsi, malgré les apparences, Rod théoricien ne reniait nullement l'examen des faits : « Un intuitif, en effet, est un homme qui regarde en soi-même : et c'est bien ce procédé d'observation intérieure qui paraît devoir succéder à l'observation extérieure des naturalistes¹³⁹ ». Décidé à trouver « la clef qui vous ouvre les mystères de l'âme humaine¹⁴⁰ » autant que l'était le chef de file naturaliste à « lever le voile » sur les

¹³⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

« plaies humaines¹⁴¹ », pour parler comme Zola, – et parce que les secrets ainsi étalés sont, en régime naturaliste, aussi bien intérieurs ou moraux qu'extérieurs ou matériels (songeons aux troubles des Germinie Lacerteux, Daniel Eyssette dans *Le Petit Chose*, Serge Mouret de *La Faute de l'abbé Mouret*, Jeanne Le Perthuis des Vauds d'*Une vie*, Jacques Lantier de *La Bête humaine*, etc.) – le romancier intuitiviste œuvre donc, malgré ses prétentions idéalistes, à l'intérieur du cadre qui régit le naturalisme à larges visées. Comme celui-ci, il produit des pathographies. Ainsi, du propre aveu de son narrateur homodiégétique, *La Course* n'est autre qu'un « drame intime » qui nous est exposé à partir de « notes » préalablement colligées (CM 41). Lerner avant nous a relevé ce point essentiel :

Rod was, like Huysmans, veering from a Naturalist influence towards the Symbolists; his cult of Wagner, his admiration of the Pre-raphaelites, and his constant reference to Baudelaire in La Course à la Mort delighted the subscribers of the Revue indépendante [...]. Rod had not completely abandoned either Zola's realism or Taine's method, but simply adapted them to his moral interest as Bourget did in his novels and Hennequin attempted in his criticism. In wanting to "montrer le mécanisme intellectuel comme le mécanisme sentimental" of his narrator in La Course à la Mort, Rod was using Zola's realism and Taine's determinist method for the introspective analysis of a moral and spiritual condition¹⁴².

Seulement, s'il s'intéresse à des cas de maladie pour leur valeur exemplaire – « Mon cas, qui est à coup sûr celui de beaucoup » (CM 100), note le narrateur de Rod –, le romancier intuitiviste délaisse le reportage social et s'intéresse avant tout aux réalités psychologiques d'un vécu singulier, inusité, affectant une mince frange de la population; aussi, dans la foulée des frères Goncourt, il privilégie l'expérience plus rare d'un mal particulier qui se prête à conjectures, au détriment de l'observation du cas le plus courant, auquel l'écrivain naturaliste, à la suite de Flaubert, tente de se borner (en théorie).

¹⁴¹ Émile Zola, « Céard et Huysmans », *loc. cit.*, p. 583. Philippe Hamon a relevé la prégnance de cet imaginaire sous la plume du maître de Médan : « dévoiler, découvrir, démonter, déchiffrer, révéler, lever les voiles, percer à jour, aller au fond, étudier les coulisses, mettre en lumière, ouvrir les alcôves, révéler les mécanismes secrets, etc., sont des métaphores qui reviennent avec une extraordinaire fréquence dans le texte zolien ». Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴² Michael G. Lerner, « Édouard Rod and Émile Zola, II », *loc. cit.*, p. 30. Lerner cite Édouard Rod, « Préface », *La Course à la Mort*, *op. cit.*, p. iii.

Trop souvent ignorée par la critique, la continuité essentiellement positiviste entre la méthode zolienne et cette « méthode de psychologie littéraire » baptisée « intuitivisme¹⁴³ » par Rod en 1889, nous permet de mettre en lumière les affinités des deux principales sources auxquelles s'abreuve l'intuitivisme : Baudelaire et le roman naturaliste. De fait, Rod dans *La Course à la Mort* donne une phrase qui décrit adéquatement tant la poétique des *Fleurs du Mal* que celle des *Rougon-Macquart* (ou de *Germinie Lacerteux*) et qui peut renvoyer à l'une ou à l'autre, à la fois comme tour de force littéraire enviable et comme symptôme probant du mal qui ronge une Humanité trop loin avancée dans son évolution : « le fait que nous sommes parvenus à extraire une beauté de la maladie et de la perversité montre combien nous nous plaisons à raffiner nos abstractions, combien nous nous éloignons d'une route facile au bout de laquelle apparaît un but déterminé et réalisable. » (CM 148.) Mais ce prolongement par Rod de la poétisation du morbide – caractéristique de Baudelaire, des Goncourt comme de Zola –, à nos yeux évident, ne doit pas occulter la dimension plus flaubertienne du livre de Rod. Elle est nettement lisible dans l'*incipit* :

Je relis de temps et temps les notes que j'aime à prendre sur moi-même, et je conviens volontiers que, si je n'étais pas directement en cause, je trouverais peu d'intérêt au développement de ma vie. Les faits manquent beaucoup : il ne m'est jamais rien arrivé; ou, quand il m'arrivait quelque chose, je m'en apercevais à peine : les événements se changeaient tout de suite en sensations qu'une analyse immédiate et inconsciente s'empressait de décomposer. (CM 39.)

Et le narrateur d'enchaîner avec une série de désamorçages où se succèdent les non-événements – il a perdu des êtres chers, « mais [s]es larmes ne jaillissaient pas de [s]a douleur comme d'une source vive » (CM 39); il a aimé « si l'on peut donner le nom d'amour à un sentiment né de la solitude et du désir, qui se produit, se développe, se satisfait sans remplir le cœur » (CM 39); il a « aussi eu des ambitions » et a « commencé de grands ouvrages qui sont restés inachevés » sans qu'il le regrette (CM 40); il a rêvé « un temps [...] des luttes de la politique » et y a renoncé « par une

¹⁴³ Édouard Rod, « Préface », *Les Trois Cœurs*, op. cit., p. 21.

sorte de fatigue anticipée » (CM 40); « la gloire littéraire » (CM 40) aussi lui est apparue sans plus d'effet que ses souvenirs de voyage n'ont gardé de tangibilité.

En somme, il n'a rien à raconter. Voilà bien le préambule d'un « livre sur rien¹⁴⁴ », rêve flaubertien que tous les naturalistes caressèrent tôt ou tard et dont *La Joie de vivre* représente assurément la meilleure tentative zolienne¹⁴⁵. Et du livre sur rien au livre sur le néant, le saut n'est pas si grand, comme l'a amplement démontré dans son ouvrage *La Tentation du livre sur rien* Sylvie Thorel-Cailleteau¹⁴⁶.

¹⁴⁴ L'expression appartient à une lettre célèbre de Flaubert envoyée en 1852 à Louise Colet alors qu'il préparait *Madame Bovary* : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies. » Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 31.

¹⁴⁵ Résultat d'un projet de livre sur la douleur né au printemps 1880, suite aux décès de Duranty et de Flaubert, et couvé durant la grande campagne de théorisations et d'essais naturalistes qui suivit la publication de *Nana*, *La Joie de vivre* raconte une quinzaine d'années d'existence sans histoire. De tous les romans de Zola, c'est le plus gris, le plus dépouillé de romanesque. « *L'avortement de l'E.S.* repris mais dans des faits plus serrés », avait noté Zola pour lui-même en 1883, préparant son roman : la phrase atteste l'importance de *L'Éducation sentimentale* comme modèle de *La Joie de vivre*. Émile Zola, Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Nouvelles Acquisitions françaises, Ms 10.311, f° 151. La foison d'injonctions de ce genre que comporte le dossier préparatoire de *La Joie de vivre* contre une certaine tendance à grossir le drame, contre la mythification, témoigne à elle seule du poids que représente pour Zola le souci de couper les ailes à son inspiration, de s'en tenir à la stricte formule qu'il a tant revendiquée. Tenons-nous-en à en citer une autre, extraite cette fois de *l'Ancien Plan*, datant de 1880 : « Voici le roman que je veux écrire. Des êtres bons et honnêtes, placés dans un drame qui développera l'idée de bonté et de douleur. Puis, tout l'effort portera surtout sur la facture. Pas ma symphonie habituelle. Un simple récit allant au but. Les milieux jouant toujours leur rôle nécessaire, mais moins en avant; les descriptions réduites aux strictes indications. Et le style carré, correct, fort, sans aucun panache romantique. La langue classique que je rêve. En un mot, de l'honnêteté en tout, pas d'emballage. » *Ibid.*, f° 366.

¹⁴⁶ Thorel-Cailleteau montre qu'en prenant le contrepied du romantisme et plus encore du romanesque, le roman naturaliste, dès l'ironie de *Madame Bovary*, se trouve à désagréger le roman en tant que genre, et ce faisant opère déjà dans le paradigme négatif et agonique que les romanciers fin-de-siècle appelleront, après Baudelaire, la *décadence*. Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*, op. cit., p. 160. La rigueur de son analyse ne laisse aucun doute sur la continuité patente qui lie le réalisme flaubertien au décadentisme de la fin du siècle, en passant par le naturalisme zolien le plus positif. Voir *ibid.*, p. 161-260.

Un diariste pessimiste en réponse à un pessimisme mal digéré

Reste que, à première vue, *La Joie de vivre* et *La Course à la Mort* partagent bien peu de chose. La proximité de leur date de parution, l'amitié franche de leurs auteurs, l'antinomie flagrante de leurs titres et leur investigation explicite du pessimisme schopenhauerien semblent n'inviter la comparaison que pour mieux faire ressortir leur évidente dissemblance. Le douzième tome des *Rougon-Macquart*, moyennant une narration à la troisième personne qui obéit aux credo de l'observation et de l'objectivité, associe à chacun des personnages de la distribution l'une des diverses attitudes philosophiques envisagées par l'auteur face à la vie – « l'auteur s'essaye dans tous ses personnages¹⁴⁷ », note Jean Borie –, au sein d'un *drame* (Zola préfère ce terme à celui d'*intrigue*) qui, quoique intime, grisâtre et philosophico-psychologique, reste concret et cadre parfaitement avec les autres volumes de la saga et avec l'ensemble de la prose naturaliste. La très abstraite *Course à la Mort*, en revanche, détonne radicalement dans ce registre, si bien que Rod hésita à y accoler le nom de roman, puis s'y résigna, faute de mieux : « je ne sais jusqu'à quel point la *Course à la Mort* peut rentrer dans le genre "roman", et, si j'avais trouvé un autre terme pour la désigner, je n'aurais point hésité à l'employer¹⁴⁸ », écrit Rod en octobre 1885, dans la préface qu'il donne à la nouvelle édition de son livre (parue en 1886). En outre, au lieu de centrer son récit sur deux versants opposés du schopenhauerisme comme l'avait fait Zola qui plante une Pauline radieuse, bien portante, pétrie d'abnégation schopenhauerienne, devant le sombre Lazare, jeune homme intelligent mais égoïste et anxieux, qui cherche dans le pessimisme une compensation à ses échecs (en arts, en affaires, dans ses entreprises à vocation sociale), Rod avec son

¹⁴⁷ Jean Borie, *Le Tyran timide : Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*, coll. « Publications de l'Université d'Orléans U.E.R. Lettres et Sciences Humaines ». Paris : Klincksieck, 1973, p. 156. Sur cet important aspect du douzième volume des *Rougon-Macquart*, voir notre ouvrage *La Pyramide des souffrances dans La Joie de vivre d'Émile Zola*, *op. cit.*, p. 151-183.

¹⁴⁸ Édouard Rod, « Préface », *La Course à la Mort*, *op. cit.*, p. iii-iv. À ce propos, Lerner rapporte qu'une version préalable du roman (demeurée à l'état de projet) portait le sous-titre « Conte abstrait ». Voir Michael G. Lerner, « The unpublished Manuscripts of Édouard Rod's "La Course à la Mort" », *loc. cit.*, p. 71.

diariste anonyme campe un lettré blasé, à la fois ennuyé, plaintif et inquiet, et il tente d'étudier intégralement le dilemme moral de celui-ci; il donne à cette énième réédition du pessimiste fin-de-siècle une chaste maîtresse tout aussi désabusée que lui, sorte d'âme sœur qui n'est autre qu'une image miroir en même temps qu'un faux-fuyant. Ajoutons que Rod pousse l'extrême raffinement spirituel de son héros jusqu'au doute ravageur qui « paralyse les facultés » (CM 74) et qui ultimement le tue, tandis que Lazare, terrorisé par le « souffle glacé du jamais plus » (JV 892), parle beaucoup du néant sans songer sérieusement à s'y plonger.

Cela ne veut pas dire que la mort hante moins Lazare que le héros rodien. Au contraire, l'un et l'autre sont atterrés par la conscience aiguë du terme inéluctable de la vie – laquelle paraît vaine du moment où elle doit finir sans qu'on puisse la remplir d'autre chose que d'ennui ou « d'actes nuls » (CM 79). Pour reprendre les termes dont use Jean-Louis Cabanès dans *Le Négatif* en décrivant le jeu des pulsions dans les récits zoliens et plus généralement naturalistes, l'« imagination du négatif » fait que « la peur de l'irréversible contrecarre l'énergie vitale¹⁴⁹ ». Quant au jeune pessimiste créé par Zola, Véronique Cnockaert en résume le parcours comme suit :

Cumulant dès sa sortie du collège les ratages professionnels, faisant l'expérience de l'opacité du monde, luttant pour échapper à l'angoisse de la mort et de la finitude, Lazare constate que rien ne permet d'échapper à l'étroitesse du réel et aux formes définitives des lois. Il cesse dès lors de s'ouvrir au monde et se replie petit à petit sur lui-même¹⁵⁰.

Celui du pessimiste de *La Course à la Mort* ne dévie pas beaucoup de cette trajectoire, comme le remarque Émile Hennequin, ami de Rod : « Le pessimisme de M. Rod arrive à ce dernier repliement sur soi, où s'interrogeant sans cesse, oubliant de vivre à force de s'analyser, il en vient à ne plus être sûr de ses propres sentiments¹⁵¹ ». En outre, tous deux ne sachant croire « ce mensonge charitable des

¹⁴⁹ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif : Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », no 13, 2011, p. 240.

¹⁵⁰ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés*, op. cit., p. 124-125.

¹⁵¹ Émile Hennequin, *Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.*, Paris, Perrin, coll. « Librairie académique Didier », 1890, p. 216.

religions, dont la pitié cache aux faibles la vérité terrible » (JV 990), tous deux ne pouvant compter sur « l'inconnu de l'éternité pour compenser les amertumes de cette Existence si brève et si lourde » (CM 65), leur aspiration schopenhaueriste à « l'anéantissement universel » (JV 886) n'est qu'une tentative désespérée (et ratée) de se consoler « des vides qui ne se combleront pas » (CM 68-69).

Cependant, d'un pessimiste à l'autre, la polarisation et la manifestation du trouble moral divergent. Chez Lazare, l'angoisse du *terme* domine entre toutes :

La vérité était que cette préoccupation de la mort lui enlevait chaque jour davantage le goût et la force de vivre. Il retombait dans son ancien « à quoi bon ? » Puisque le saut final était là, demain, aujourd'hui, dans une heure peut-être, à quoi bon se remuer, se passionner, tenir à cette chose plutôt qu'à cette autre ? Tout avortait. Son existence n'était qu'une mort lente, quotidienne, dont il écoutait [...] le mouvement d'horloge, qui lui semblait aller en se ralentissant. (JV 1055.)

Les hauts et bas rythmant l'humeur de Lazare lui impriment de puissants élans qui le lancent dans toutes sortes d'entreprises enthousiasmantes qu'il abandonne pourtant à mi-chemin, « remetta[nt] toujours à plus tard l'exécution de ses idées », lassé soudain par ce qu'il avait projeté dans un « coup de passion » (JV 883, 862). « Lazare n'est pas en défaut dans l'idée ou dans la conception, il est en défaut dans l'achèvement car la fin signifie la mort¹⁵² », observe Éléonore Reverzy. Pire, les rares projets qu'il mène jusqu'au bout – significativement, ce sont ceux qui signalent son rapport conflictuel avec la nature (épis et estacades pour brider l'océan, usine d'algues pour en canaliser la force brute) – échouent lamentablement et n'ont d'autre effet que d'aggraver son animosité contre le réel, laquelle mérite d'être décrite comme un « complexe de Xerxès¹⁵³ », selon David Baguley. Dans sa « rage de la défaite »,

¹⁵² Éléonore Reverzy, « Zola et l'allégorie : l'exemple de *La Joie de vivre* », *loc. cit.*, p. 117.

¹⁵³ David Baguley « De la mer ténébreuse à l'eau maternelle : Le décor symbolique de *La Joie de vivre* », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 12, no 2 (1974), p. 87-88. Baguley expose synthétiquement ce qu'il faut entendre par là : « On pourrait même résumer le projet fondamental de toute sa vie comme une lutte contre la mer, comme une tentative désespérée pour s'émanciper des terreurs mortelles qu'elle éveille. [...] Il veut toujours s'opposer [...] à la nécessité naturelle symbolisée par la mer hostile, et réduire à l'impuissance les forces aveugles du devenir. [...] Pour certaines âmes, le déferlement des vagues contre le rivage est une provocation, qui éveille le

Lazare s'en prend « à l'humanité », clame « l'inutilité finale de la science », pousse jusqu'à « la négation du progrès » (JV 883) et conclut même « que la science aurait seulement une utilité certaine, si elle donnait jamais le moyen de faire sauter l'univers d'un coup, à l'aide de quelque cartouche colossale » (JV 884). Il se soulage alors à évoquer, devant Pauline ahurie, « en plaisanteries froides, les ruses de la Volonté qui mène le monde, la bêtise aveugle du vouloir vivre » et à lui annoncer « le suicide final des peuples, culbutant en masse dans le noir, refusant d'engendrer des générations nouvelles, le jour où leur intelligence développée les convaincrat de la parade imbécile et cruelle qu'une force inconnue leur faisait jouer » (JV 884). Ces quelques citations réunies l'illustrent sans détour : faisant de son personnage un pessimiste colérique capable d'imaginer des cataclysmes en prophète exalté et de les donner à voir par la seule parole comme s'ils « défilaient » devant les yeux de sa cousine (JV 884), Zola se met en scène lui-même ; Lazare est ce « poète de l'effondrement » que les disciples médanais avaient vu en leur maître lors de la conversation rapportée par Rod, il incarne ce versant de Zola qui s'oppose à l'autre, celui incarné par Pauline, empreint de cet « idéal », de cette foi « qui fait sa grande force¹⁵⁴ ». La narration zolienne, à travers le regard de Pauline, glose au sujet du trouble de Lazare : « Le pessimisme avait passé par là, un pessimisme mal digéré, dont il ne restait que les boutades de génie, la grande poésie noire de Schopenhauer. » (JV 883.) Reprenant cette dernière phrase, la critique a insisté, à l'instar de Zola auprès de Céard, Huysmans et Rod suite à la parution de *La Joie de vivre*, sur l'indigestion que fait Lazare de la philosophie schopenhauerienne – c'est chez lui une pensée mal ingérée, une doctrine incomplètement assimilée, et, comme la majorité des projets qu'il entame, le processus d'intégration du système de Schopenhauer reste partiel, fragmentaire, donc dysfonctionnel : il ne procure pas au principal intéressé

ressentiment et incite la volonté de puissance à exercer une vengeance symbolique. Ce *complexe de Xerxès*, ainsi que le nomme Bachelard, par allusion au célèbre roi qui selon Hérodote fit donner trois cents coups de fouet à l'Hellespont, anime Lazare, dont la rancune tourne en sadisme. Il veut dompter et humilier la mer ». *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁵⁴ Édouard Rod, « L'idéal de Zola », *loc. cit.*, p. 1.

l'apaisement espéré de sa peur de mourir. Cependant, si elle s'est montrée sensible au fait que Lazare recrache le pessimisme comme une vomissure grumeleuse, elle a négligé l'autre aspect prépondérant de la phrase, le « génie », la « poésie » : le sensationnel pouvoir d'évocation que, même dégradée, lacunaire, inachevée, une pensée systématique peut avoir lorsqu'ainsi tronquée, morcelée, elle est projetée dans l'espace en formules lapidaires retentissantes. Nous sommes loin, certes, de la mesure et de l'équilibre des alexandrins avec césure à l'hémistiche, mais non de la fulgurance d'une poésie en prose qui, au début des années 1880, intéressait très sérieusement autant Zola (cela peut étonner) que ses disciples et futurs « renégats », Huysmans et Rod, ainsi que le révèle une lettre de 1889 : « J'ai longtemps eu l'idée d'écrire un poème en prose sur la Douleur, confiait Zola à Jacques van Santen Kolff. Ce sont les débris de ce poème qui se trouvent dans *La Joie de vivre*, notamment dans la symphonie de Lazare¹⁵⁵. » Ainsi, la préoccupation symboliste du poème en prose trouve une expression chez l'auteur des *Rougon-Macquart* (de même que chez Huysmans et chez Rod d'ailleurs) dans son œuvre la plus schopenhauerienne et est liée étroitement au nœud qui étouffe son héros masculin : la finitude.

En revanche, c'est plutôt le sentiment d'*incertitude* qui prend le dessus pour le narrateur de la *Course*, lequel, d'humeur plutôt égale, détaché, presque serein, quoique invinciblement maussade, reste « sans comprendre pourquoi » il ne peut « jamais être ni complètement heureux, ni complètement malheureux » (CM 40) et n'entreprend rien en vérité, si ce n'est une série de tentatives schopenhaueriennes de quiétisme, d'isolement et d'envol spirituel qui éventuellement avortent sous « les brusques rentrées de la réalité... » (CM 92). Dans les deux romans, le réel rattrape le rêve, la matière l'emporte sur l'abstraction spirituelle. Mais chez Zola le jeune homme accuse l'extérieur et lui tient rancune, alors que le récit suggère la provenance intérieure du mal. Chez Rod, le héros neurasthénique attribue d'abord ses difficultés à

¹⁵⁵ Émile Zola, lettre à Jacques van Santen Kolff du 6 mars 1889, *Correspondance*, op. cit., t. VI, p. 377.

des contingences internes et externes qu'on peut résumer par la triade tainienne (race, milieu, moment), et il tente en vain de leur échapper par la pensée. Ayant « vécu presque heureux, pendant un temps, enfoncé dans [s]es lectures et dans [s]es réflexions, trouvant un plaisir singulier à [s]'ériger en système » (CM 161), le narrateur rodien finit bientôt par se rendre à l'évidence qu'il souffre d'un excès d'activité cérébrale : « Et j'aspire au silence, j'aspire à ne plus penser, à ne rien savoir ! » (CM 163). L'indécision, le constant débat d'idées en lui « pèse sur [s]on esprit d'un poids matériel » (CM 161), admet-il, prenant conscience sans cesse davantage de sa propre matérialité et du caractère à la fois intime et fatal de son tourment. À la fin, c'est « la Vie » elle-même que le diariste rodien blâme : « Ce "quelque-chose" de torturant, cet aiguillon enfoui dans la vieille plaie » (CM 171) devient son aversion.

Mais la différence la plus évidente entre *La Joie de vivre* et *La Course à la Mort* réside dans la forme que prend le récit : chez Rod, il est narré à la première personne et se présente comme une série de quarante-cinq entrées d'un journal intime, toutes assez courtes et très denses, et plutôt autonomes, façon qui évoque sans singer les brefs chapitres à la Goncourt ou le poème en prose baudelairien¹⁵⁶. Selon Lerner, le choix de l'écriture diariste serait attribuable à l'influence du Suisse Henri-Frédéric Amiel, dont les *Fragments d'un journal intime* venaient de paraître et avaient été commentés par Bourget¹⁵⁷. L'épars, le désordre, le contradictoire et l'intimisme poétique des « morceaux » composant le « roman » de Rod préfigurent d'emblée les explorations formelles qui, comme l'a montré Michel Raimond dans *La Crise du roman*, allaient prendre le haut du pavé dans les décennies suivantes, où les romanciers abandonnèrent, façon gongcourtienne, le fil conducteur liant entre eux les

¹⁵⁶ On sait combien le mal de vivre fin-de-siècle doit à l'auteur des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*. Lerner atteste également la lecture des *Paradis artificiels* comme ayant nourri *La Course à la Mort*. Michael G. Lerner, *Édouard Rod, op. cit.*, p. 78-83.

¹⁵⁷ *Idem*, « The unpublished Manuscripts of Édouard Rod's "La Course à la Mort" », *loc. cit.*, p. 71.

divers tableaux, les quelques personnages, les rares (més)aventures qu'ils donnaient à lire sous une appellation fortement décriée, tombée en discrédit à leurs propres yeux :

Le désarroi [...] devant la multiplicité des formes de roman n'était pas moindre devant l'incertitude de la notion même de roman.

Pourtant, dans la majorité des cas, le roman était conçu comme une *action nouée* par la disposition des événements et la répartition des passions. La part de ce qu'on appelait l'*affabulation*, et qui était l'art d'agencer l'intrigue de manière à tenir le lecteur en haleine, restait considérable. Une intrigue présentant des personnages qui donnent l'impression de la vie, le *récit* d'événements constitués en une *histoire*, tels étaient les éléments de ce *patron* auquel se référaient la plupart des critiques. On conçoit qu'un tel critère était inadéquat dès qu'on se proposait de rendre compte d'œuvres qui prétendaient précisément échapper à la tyrannie de l'anecdote et aux nécessités de l'affabulation. [...]

Il faut certes attendre le lendemain de la grande guerre pour voir fleurir à l'envi des récits invertébrés, des suites négligées de cocasseries, des autobiographies à peine romancées, des poèmes en prose soucieux de ne pas compromettre la spontanéité des images par la structure d'un récit. Mais les symptômes d'une crise de l'affabulation apparaissent dès la fin du XIX^e siècle : on les trouverait déjà chez les Goncourt, au moins au niveau des intentions. De Rod à Barrès, de Goncourt à Huysmans [...], l'histoire, l'affabulation, le récit tenaient à s'effacer au profit d'une étude psychologique ou sociale, de l'essai, de l'autobiographie ou de la poésie.

[...] [L]es Goncourt avaient fait subir au roman une modification capitale : avant eux, le roman était le récit d'une aventure ou d'une vie d'aventures. Mais ils avaient été tentés de reléguer l'histoire contée au deuxième plan. [...] Ils ont souvent, à tout le moins, été tentés de procéder par simple juxtaposition des choses vues [...] ¹⁵⁸.

La prose sensible, intimiste, morose, inquiète ou amère d'un diariste névrosé qui volontiers cogite, disserte ou se lamente, et cumule les entrées morcelées, fragmentaires, si lâchement rattachées les unes aux autres qu'il semble toujours passible de se contredire sans arrière-pensée ni clin d'œil, au détour de quelque réflexion trouble ou incomplète, cette prose-là de Rod n'est certes pas sans rappeler, aussi, celle, épistolaire, de Senancour dans son roman de 1804, *Obermann*, dont le héros éponyme se montre loquace et réfléchi quant à son sinistre « état intérieur ¹⁵⁹ ».

Dans le journal intime qu'est *La Course*, le narrateur y va de réflexions, d'observations sur lui-même et sur la vie; il note ses impressions, raconte de vagues

¹⁵⁸ Michel Raimond, *La Crise du roman : Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, p. 54-55.

¹⁵⁹ Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, édition présentée et annotée par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 65.

souvenirs – empruntés à la vie de Rod¹⁶⁰ – ou se remémore avec ennui des anecdotes en se plaignant de la condition humaine, de cet « instinct de vie qui nous attache à notre chaîne » (CM 105); il donne par pièces détachées l'histoire décousue d'un amour platonique ponctué de points de suspension, se résumant à six mots, « je l'aime et je doute... » (CM 117); il se passionne pour « le seul art qui se soit vraiment développé, au courant du siècle, [...] l'art expressif par excellence, la musique » (CM 158); établi à Paris, il prend un plaisir très baudelairien à se perdre dans la foule (CM 107-108), il visite l'Angleterre de Rossetti (CM 121-4), se rend par deux fois dans l'Allemagne de Schopenhauer et de Wagner (CM 175-194 et 205-207), et, donnant raison à la mère de Lazare qui prétend que « là ou plus loin, on a toujours du mal » (JV 829), il aboutit à un constat douloureux : « Pourrai-je là-bas me fuir plus qu'ici?... Alors, à quoi bon changer de place? » (CM 203.) Il médite donc l'amour, la solitude, l'art pictural, la littérature, la musique, le siècle, la philosophie (Schopenhauer surtout, mais Spinoza et Hegel aussi), le néant et autres abstractions... Jamais toutefois il ne tire de conclusion définitive.

Ses interrogations éthérées demeurent ouvertes, soumises à une incertitude foncière, balayées par « le vent glacé du doute » (CM 131), lequel forcément répond à l'interrogation posée une trentaine de pages plus tôt (c'est-à-dire deux mois et demi avant cette entrée-là, selon la chronologie du journal) : « Quel vent de douleur a soufflé sur le siècle? » (CM 103); et aussi à celle, précitée, que posait Zola dans son emportement lors du fameux jeudi raconté par Rod : « Je ne sais quel vent a passé sur votre génération, mais elle est faible, elle chancelle ». Ce doute, c'est celui de l'être raisonné qui ne saurait plus croire en quelque divinité que ce soit, car « disparaissent, comme dans un maelström, les vieilles croyances que rien ne remplace, les institutions usées qui ne se renouvellent pas, toute la défroque de l'humanité, nue désormais » (CM 131). Alexandre Baillot ne se trompait pas de mot en dénigrant le

¹⁶⁰ Voir Michael G. Lerner, *Édouard Rod, op. cit.*, p. 81.

pessimisme de Rod pour être « d'une nudité lamentable¹⁶¹ » : expérience glaçante d'un manque cruel, d'un vide vécus péniblement. Bourget allait déjà en ce sens dans son article de 1881, lorsqu'il résumait la vulgate fin-de-siècle : « Si l'homme n'a plus le même besoin intellectuel de croire, il a conservé le besoin de [se] sentir comme au temps où il croyait¹⁶². » René-Pierre Colin insiste sur l'hégémonie d'un tel manque à gagner au sein de la poétique naturaliste : « Le naturalisme en se liant à la matière devait assumer ce constat : la nature n'est ni bonne, ni mauvaise, ni belle, ni laide, ni juste, ni injuste, mais simplement indifférente, sans finalité, dépourvue de sens¹⁶³. » Et c'est cette absence de sens dans les déterminismes effectifs auxquels l'homme moderne se sait soumis qui lui donne l'impression de « flott[er] dans un fluide milieu d'incertitudes » (CM 133). Or, le diariste rodien prétend qu'en plus, à défaut de croyances, on ne peut se rabattre sur l'amour, puisque celui-ci aussi est mensonger :

Si les faits qui se produisent autour de nous nous inquiètent, nous sommes plus tourmentés encore par l'éternelle duperie des choses du cœur : difficilement sûrs d'être aimés, nous sommes moins sûrs encore d'aimer : car la satiété suit de trop près la possession, – ou la précède, pour peu que nous ne soyons pas dépourvus d'imagination ou d'expérience. Autant que notre cœur, notre esprit est rongé par le doute : nous ignorons s'il existe un être au-dessus de nous, mais nous savons que, s'il existe, nous ne pouvons le percevoir; nous ignorons si cet être hypothétique a quelque action sur notre vie, mais nous savons que, s'il s'est manifesté à nous, il s'est plu à nous tromper : car il n'y a pas deux religions qui soient les mêmes, et ce qu'on nomme la *Loi morale* varie à l'infini, qualifiant aujourd'hui de crimes les actes que le passé recommandait comme vertueux, sanctifiant le lendemain les abominations de la veille. (CM 133-134.)

Sans doute y a-t-il pour le narrateur anonyme de *La Course*, ce « poseur¹⁶⁴ » selon Trublot, quelque jouissance ou consolation à étaler de la sorte son scepticisme hautain

¹⁶¹ Alexandre Baillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, suivi d'*Essai sur les sources françaises de Schopenhauer*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1927 p. 229.

¹⁶² Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Charles Baudelaire », *loc. cit.*, p. 404. « En effet, l'incapacité de Rod d'accepter une foi définitive, de trouver un idéal certain, allait l'accompagner toute sa vie et caractériser toute son œuvre », confirme Lerner. Michael G. Lerner, « Autour d'une conversation chez Émile Zola », *Lettres romanes*, vol. 24, no 1 (1^{er} février 1970), p. 269.

¹⁶³ René-Pierre Colin, « Les naturalistes philosophes ou "comment conclure?" », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman réaliste*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁶⁴ Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « La Course à la Morgue », *loc. cit.*, p. 3.

et son désaveu des valeurs que le commun des mortels prise avant tout autre chose? Bourget, en tout cas, avait concédé à la pose ses lettres de noblesse : « Chez les Français, et malgré la déviation extraordinaire de notre tempérament national depuis cent années, le pessimisme n'est qu'une douloureuse exception, de plus en plus fréquente, il est vrai, toujours créée par une destinée d'exception¹⁶⁵. » Pourtant, si agrément il prend, ne serait-ce qu'un charme vague et sophistiqué, le diariste rodien n'en laisse rien deviner. C'est probablement qu'il a bien assimilé l'idée selon laquelle, « [e]n s'en allant au contact du siècle, la foi a laissé dans ces sortes d'âmes une fissure par où s'écoulent tous les plaisirs¹⁶⁶ », comme l'écrit Bourget : même le bonheur sadique de sécréter la bile la plus noire – que ce soit à l'écrit, plume en main, dans un journal intime comme *La Course à la Mort*, ou à l'oral, « les lèvres pincées d'un mauvais rire » (JV 884), devant une audience d'intimes comme le Lazare de *La Joie de vivre* – échappe à ces êtres inconsolables. Cyclothymique à l'instar de Lazare, le narrateur de *La Course* revient à l'ennui premier, et sans cesse il se sonde, s'interroge sur un mal poignant qu'il sent monter en lui sans cause apparente autre que l'incroyance forcenée à laquelle il est attelé, un mal d'ordre moral.

Ce trouble culmine à la dernière page du roman, lorsque, retrouvant en la Nature cette vieille amie des Romantiques qui chez eux savait toujours accorder son humeur à l'état d'âme du poète, le narrateur morose de *La Course à la Mort* cède à un sensualisme panthéiste et se décide à retourner à la terre :

(Sans date)

Il y a pourtant de bonnes choses : le silence et l'immobilité.

Par cette nuit chaude où pas un souffle n'agite les arbres, on n'entend d'autre bruit que le cri monotone, régulier et mélancolique des salamandres. Sous la lumière blanche de la lune, les feuilles des arbres prennent des teintes argentées. Je les connais toutes, et je m'oublie pourtant à les regarder. [...] Je me suis laissé gagner par les douceurs de la vie végétative, dont la languide harmonie me berce comme un chant de fées. Mon âme est prête à se perdre dans les plantes et dans l'air.

Et la terre m'appelle... Je pourrais me coucher sur son sein pour m'endormir dans son mystère. Je pourrais m'unir à elle plus étroitement qu'à une maîtresse aimée. Je pourrais lui

¹⁶⁵ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Charles Baudelaire », *loc. cit.*, p. 408.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 410.

demander enfin ma part de son inconscience... Ne ferais-je pas mieux que de contempler passivement ses inutiles floraisons!... (CM 211.)

C'est ainsi que s'achève ce désolant journal intime. Loin de se rebeller contre la nature, le héros finalement s'unit à elle. Pour résumer son cas, reprenons les titres de deux *Fleurs du Mal* que le narrateur rodien, grand adepte de la poésie baudelairienne¹⁶⁷, n'eût sans doute pas désavouées : puisqu'il a « Le goût du néant », il choisit le même chemin que « Le mort joyeux », espérant sans doute y trouver cette joie que chante le poète¹⁶⁸. Suivra sur cette même voie Tatiana Leïlof, l'héroïne éponyme du roman subséquent de Rod, laquelle à son tour prend à bras le corps « la mort consolatrice, la dernière amie des affligés, la mort bienfaisante dispensatrice du repos, de l'oubli, de l'inconscience, la mort dont la main caressante efface d'un geste amical les dégoûts et les hontes¹⁶⁹... »

Si le mode conditionnel, la forme quasi interrogative et l'ellipse qui marquent la toute dernière phrase de *La Course à la Mort* – il faut bien entendu lire « Ne ferais-je pas mieux *de mourir* que de contempler passivement ses inutiles floraisons! » ou, si on préfère, « Ne ferais-je pas mieux *de me tuer* [...] » – rendent justice à la tonalité floue et à l'incertitude qui dominent le livre entier, une telle érotisation sensuelle du

¹⁶⁷ À la fois féru de littérature et écœuré de lire, le diariste anonyme dont nous suivons le journal intime dans *La Course à la Mort* estime par-dessus tout l'auteur des *Fleurs du Mal*, ce « cher poète, qui a su traduire tous les désirs de l'âme moderne, avec toutes leurs défaillances! » (CM 47.) Il lui réserve le privilège d'être cité dès la première entrée, donnant quatre vers du poème « La mort des amants » et six de « L'amour du mensonge », introduits par le développement suivant : « La lecture m'est également pénible : les romans me fatiguent s'ils sont vulgaires, et m'émeuvent outre mesure s'ils me font entrer dans la vie des autres; je ne puis suivre jusqu'au bout les raisonnements des philosophes, dont l'intelligence exige trop d'effort. J'ouvre un livre favori, je tombe sur une page qui m'a souvent fait réfléchir ou rêver; je la relis, – elle me semble vide comme un discours de rhétorique et ne parvient pas à me tirer de ma préoccupation unique et sourde. Seules certaines pièces de Baudelaire s'emparent de moi et me bercent, comme la musique, dans les vagues idées qu'elles éveillent [...] / Oui, l'amour du mensonge, tout est là. Et quand la réalité a enlevé à nos désirs le mensonge de leurs apparences, que nous reste-t-il donc? » (CM 47-48.)

¹⁶⁸ Il s'agit respectivement des poèmes LXXX et LXXII de la section « Spleen et Idéal ». Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 76, 70.

¹⁶⁹ Édouard Rod, *Tatiana Leïlof : Roman parisien*, Paris, Librairie des publications à 5 centimes, 1886, t. II, p. 126. C'est à Lerner que nous devons d'avoir remarqué la résonance aiguë de cette citation avec *La Course à la Mort*. Michael G. Lerner, « Édouard Rod and the Russian Novelists in France », *Nottingham French Studies*, vol. 9, no 1 (mai 1970), p. 39.

trépas, envisagé comme union et réunion avec la terre-mère, est pétrie d'un néoromantisme dans lequel la suppression de la douleur morale passe désormais par l'évanouissement de soi dans la nature. Reculant d'un demi-siècle, on retrouve les vers du diariste-poète de l'*Album d'un pessimiste* qui déjà, sous l'impulsion des méditations d'*Obermann*, avançait à ce but :

Terre où va s'engloutir ma poussière fragile,
 Terre, qui t'entretiens de la cendre des morts,
 Ô ma mère, à ton fils daigne ouvrir un asile;
 Heureux si dans ton sein doucement je m'endors.
 Sous la tombe du moins l'infortune est tranquille.

Trop heureux le vieillard dont l'heure enfin arrive,
 Qui de la mort trop lente entend la voix tardive.

.....

 Mais plus heureux encor qui tombe avant le temps,
 Moissonné dans sa fleur, aux jours de son printemps¹⁷⁰.

On remarque chez Rabbe et plus encore chez Rod que la Nature, quoique vaguement divinisée, constitue une figure laïcisée : elle substitue tacitement l'ici-bas au là-haut, et le bond se présente comme davantage horizontal que vertical. Nulle plongée dans le Ciel étoilé ou dans les bras de l'Éternel ici. Rappelons-nous le lyrisme de Werther à la fin de ses *Souffrances*, lorsqu'il écrit à Charlotte une dernière lettre avant de se tuer : « Je pars devant. [...] [J]e vole à ta rencontre, je te saisis, et demeure uni à toi en présence de l'Éternel, dans des embrassements qui ne finiront jamais¹⁷¹ ». Outre qu'il est cautionné par la mention explicite de Werther dans le texte (CM 165), le rapprochement avec le classique de Goethe est utile dans la mesure où il oriente la lecture des dernières lignes de *La Course* vers un suicide hors cadre, ce qui s'accorde avec le plus strict réalisme d'un récit à la première personne dont le narrateur ne saurait énoncer sa propre mort qu'au futur – à moins d'y aller de contorsions pour le moins suspectes, par exemple le vieux truc du manuscrit « trouvé » par quelque

¹⁷⁰ Alphonse Rabbe, *Album d'un pessimiste*, op. cit., 62.

¹⁷¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, dans *Romans*, op. cit., p. 114.

heureux « éditeur »; encore une fois, on pense à Goethe, qui ménage un récit-cadre à son histoire afin de raconter la navrante mort de son héros épistolier. Chez Rod, quoique le diariste introverti revienne nombre de fois sur son désir de quitter la mer houleuse de l'existence pour rentrer au port du néant, un seul élément permet de conclure au suicide du héros suite à la rédaction de l'entrée de journal précitée; l'élément est hors texte, il s'agit du titre : *La Course à la Mort*. Il n'y a que le titre du roman qui nous interdise de croire que le narrateur a simplement cessé d'écrire son journal sans vraiment s'enlever la vie. Mais le titre, parce qu'il relève du paratexte, parce qu'il constitue aussi un argument de vente pour le consommateur, reste une donnée suspecte. En plus, Rod dote le mot *Mort* d'une majuscule qui, par analogie avec un titre comme *Les Fleurs du Mal*, semble conférer au terme une valeur symbolique, voire allégorique. Peut-être avons-nous affaire à la mort de l'écriture seule? La vie du personnage scripteur est peut-être sauvée malgré tout... Mais alors ce serait la mort du texte, la mort quand même, pour un homme de lettres.

Comment faire autrement, du reste? Avec une narration en première personne la fin du texte signe l'absence du narrateur : le retour au néant. Bref, l'incertitude persiste, et le dénouement demeure irrésolu – ce qui en soi est mortifère, s'il faut en croire Théodule Ribot pour qui « [l']irrésolution [...] est un commencement d'état morbide¹⁷² », d'après son étude des *Maladies de la volonté*, ouvrage de 1882. Quoi qu'il en soit, Rod par ce dispositif surenchérit sur le suicide retentissant et en apparence inexplicable que Zola venait d'offrir à la dernière page de *La Joie de vivre*¹⁷³ : le suicide dans *La Course à la Mort* a effectivement lieu après la dernière

¹⁷² Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, d'abord paru en 1882, Paris, Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1888, p. 35. Ribot dans son livre insiste sur la conjonction entre irrésolution et incertitude, laquelle serait caractéristique de ce qu'il appelle « la folie du doute ou manie de fouiller », qui selon lui « représente la forme pathologique du caractère irrésolu, tout comme l'aboulie est celle du caractère apathique » : « C'est un état d'hésitation constante pour les motifs les plus vains, avec impuissance d'arriver à un résultat définitif », explique-t-il. *Ibid.*, p. 59.

¹⁷³ Il n'est nullement inexplicable, en fait, comme l'a démontré Sophie Spandonis dans son analyse de Véronique, la servante du ménage Chanteau : « Elle a des "lubies" et des "lunes", elle est "fantasque". Cette imprévisibilité qui perturbe les personnages est pourtant, à force d'être dite et soulignée, d'une

page du texte, puisqu'il se réalise quand le lecteur, ayant fini le livre, referme celui-ci et retrouve la page de couverture.

Non seulement Rod, en privilégiant un tel dénouement, terminait son œuvre sur la même note que Zola un an plus tôt – celle de la mort volontaire –, il reprenait à son compte l'archétype goethéen du suicidaire dont Zola venait de donner une variante dans *La Joie de vivre*. Car il faut rappeler le diagnostic posé par le docteur Cazenove devant Lazare : « Oui, c'est la maladie de la fin du siècle, vous êtes des Werther retournés », s'indigne-t-il, voyant le jeune homme jalouser les formes de vie moins développées, moins « intelligentes », donc moins sujettes à la douleur de vivre (JV 993). Tout compte fait, Zola réunit en Lazare le poète de l'effondrement et le Werther retourné. Si Rod propose, lui aussi, le retour de Werther, il le donne à lire de l'intérieur, orchestrant une aventure toute cérébrale; il creuse le pessimisme de son héros-narrateur, l'étoffe davantage que celui de Lazare (dont le « pessimisme en paroles » n'est au demeurant que « le bouillonnement au-dehors¹⁷⁴ » de sa crainte de mourir, selon les notes manuscrites de Zola); et il investit très personnellement les divagations philosophiques de son personnage, plus encore sans doute que le fit Zola, lequel avait prêté à Lazare sa peur de l'au-delà, sa cyclothymie et son arithmomanie, entre autres. Il ne faut pas croire, cependant, que Rod, dont la personnalité effacée et timide était notoire¹⁷⁵, se versait tout entier dans son roman ni qu'il tombait dans le

grande prévisibilité. Elle prépare, en somme, l'imprévisible suicide final ». Sophie Spandonis, « Véronique ou l'extinction de voix : quelques réflexions sur le traitement de la parole dans *La Joie de vivre* », dans Vincent Jouve et Alain Pagès (dir.), *Les Lieux du réalisme : Pour Philippe Hamon*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'improviste », 2005, p. 204.

¹⁷⁴ Émile Zola, Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Nouvelles Acquisitions françaises, Ms 10.311, f° 218.

¹⁷⁵ Maupassant offrit un portrait de Rod en 1882 dans le *Gil Blas* : « Pâle et triste à donner le spleen, maigre comme un séminariste, chevelu comme un barde et regardant la vie avec des yeux désespérés, jugeant tout lamentable et désolant, imprégné de mélancolie allemande, de cette mélancolie rêveuse, poétique, sentimentale, des peuples philosophants, dépaycé dans l'existence vive, riieuse, ironique et bataillante de Paris, Édouard Rod, un des familiers d'Émile Zola, erre par les rues avec des airs de désolation. » Guy de Maupassant (sous le pseudonyme de Maufrigneuse), « Profils d'écrivains », d'abord paru dans le *Gil Blas* du 1^{er} juin 1882, repris dans *Chroniques*, op. cit., p. 1387. Deux semaines plus tard, c'était au tour de Paul Alexis de croquer l'évanescence figure d'Édouard Rod : « Cinq heures du soir, aux environs du Madrid : vous avez chance de le rencontrer. Mais n'allez pas le

pur Schopenhauer¹⁷⁶, prévient Lerner. D'abord, quoique le jeune romancier dût certes méditer avec sérieux la question de la mort volontaire (ne serait-ce que pour écrire *La Course*), on ne lui connaît, sauf erreur, aucune tentative de suicide. Ensuite, si au contraire de Zola, Rod ne fait pas explicitement de son narrateur névrosé un mauvais schopenhauerien n'ayant conservé de ses lectures que « les boutades de génie », il ne lui prête pas non plus un pessimisme de stricte obédience, comme d'ailleurs Huysmans dote son des Esseintes d'un « pessimisme schopenhauerien partiellement et partialement assumé¹⁷⁷ », pour reprendre la formule de Rudy Steinmetz. Il serait aisé de relever dans *La Course* plusieurs écarts à la doctrine du philosophe et même à la vulgate schopenhaueriste telle qu'elle circula dans les milieux parisiens de l'époque¹⁷⁸, mais tenons-nous-en à deux points qui concernent le dénouement de l'œuvre. Premièrement, le *geste* ultime qu'accomplit le héros diariste de Rod, donné par le titre du roman, en est un que Schopenhauer répudie, car il le considère non comme une victoire sur la Volonté mais comme une vaine abdication à ses terribles exigences, nous l'avons dit¹⁷⁹. Deuxièmement, le *mot* de la fin dans *La Course* réfute Schopenhauer, puisqu'il affirme la futilité de « contempler passivement » la nature, refusant par là l'un des grands remèdes avancés par le philosophe pour accéder à un état spirituel supérieur qui puisse mettre fin aux incessants maux et tracasseries de l'existence : « Absorbons-nous donc et plongeons-nous dans la contemplation de la nature, si profondément que nous n'existions plus qu'à titre de pur sujet

prendre au moins pour un buveur d'absinthe. Pâle, émacié, ascétique, mélancolique, rêveur, avec ses longs cheveux qu'il tient plus courts d'année en année depuis 1878, mais qui sont encore considérablement longs, Édouard Rod ressemble à un étudiant d'Heidelberg. » Paul Alexis, « Fleurs printanières », *loc. cit.*, p. 1.

¹⁷⁶ « *They differ not in spirit but in detail* », précise Lerner en ce qui concerne les philosophies de *La Course à la Mort* et du *Monde comme volonté et comme représentation*. Michael G. Lerner, *Édouard Rod*, *op. cit.*, p. 85. Lerner en veut aux lectures d'Alexandre Baillot, *op. cit.*, p. 314-315, et de Charles Beuchat, lequel prétend très approximativement que Rod « a fait passer toute la théorie [de Schopenhauer] en son livre et surtout cette hantise affolante de la mort, déesse dont on chante la puissance et nécessité ». Charles Beuchat, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁷ Rudy Steinmetz, « Huysmans avec Schopenhauer : le pessimisme d'À rebours », *Romantisme : Pessimisme(s)*, vol. 18, no 61 (1988), p. 62.

¹⁷⁸ Rod lui-même en convient dans sa préface de 1886. Voir Édouard Rod, « Préface », *La Course à la Mort*, *op. cit.*, p. i-iii.

¹⁷⁹ Voir notre chapitre V.

connaissant¹⁸⁰ », recommande le philosophe. Ayant tenté l'évasion par la contemplation esthétique et l'élévation par la réflexion métaphysique, ayant goûté une souffrance infinie (propre à ouvrir sa conscience sur sa réalité d'être souffrant), le héros de *La Course*, revenu de ces pistes – qui ne sont pas seulement pessimistes mais aussi, et de plein droit, naturalistes –, choisit la mort comme avenue de néantisation : « *Death alone allows escape to this realm of the pure spirit*¹⁸¹ », résume Lerner. En cela, le narrateur rodien s'éloigne de la théorie schopenhauerienne; mais il est très proche de l'idéal dont ne cesse de parler le très tourmenté Lazare de Zola, un idéal qu'il réalise posément avec son suicide. Rod a donc pris Zola au mot et a orchestré le véritable retour de Werther dans les lettres.

Par conséquent, le narrateur anonyme de *La Course à la Mort* est à considérer non pas seulement comme la refonte d'un type littéraire dans la foulée des Folantin, Frémy, Fidé, Vallagnosc, des Esseintes et autres adeptes de l'« à quoi bon ? » existentiel, qui tous sont les frères cadets de Frédéric Moreau et les petits-fils des Werther, René ou Obermann, mais comme une réponse directe de Rod au Lazare de Zola. Car Rod refait un Lazare : « Seul le pessimisme de Schopenhauer satisfait sa pensée; mais il aggrave son mal¹⁸² », observe Firmin Roz. Si Lazare parle souvent « de faire sauter la terre comme une vieille construction inhabitable » (JV 922), le

¹⁸⁰ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 234. Afin de dissiper tout souci d'anachronisme, notons que Rod pouvait très bien connaître ce précepte esthétique du philosophe de Francfort malgré le fait qu'en 1885 *Le Monde* n'avait pas encore été publié en français, car Ribot dans son ouvrage de vulgarisation développait l'idée, traduisant lui-même Schopenhauer et le citant : « L'idée, en effet, et l'art qui lui sert d'objet sont affranchis : ils échappent à l'égoïsme de la volonté et aux limites de l'intelligence. "Dans la contemplation esthétique, d'un seul coup la chose particulière devient l'idée de son espèce et l'individu contemplant un pur sujet de connaissance." L'esprit alors participe aux caractères de l'absolu et de l'éternité [...]. Il se substitue peu à peu à la volonté dont il corrige les défauts par ses vertus intellectuelles; et son influence est si puissante que, dans une intuition désintéressée, il tend à absorber l'univers. » Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 97-98. Ribot renvoie au chap. XXXIV du *Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 230-234.

¹⁸¹ Michael G. Lerner, *Édouard Rod*, op. cit., p. 86-87.

¹⁸² Firmin Roz, *Édouard Rod : Biographie critique*, op. cit., p. 15.

héros de Rod aussi cherche quelque compensation à ses chagrins dans l'apocalypse philosophiquement advenue qu'a promise cet illuminé d'Eduard von Hartmann :

Je suis las de ma vie que rien ne féconde, je suis épuisé comme les torrents de l'été, je suis altéré comme les herbes sèches. [...] Et tout passe! – Et comme le paysan contemple ses récoltes que le vent a renversées sans les rafraîchir, – courbaturé par la tempête des désirs stériles qui vient de passer sur moi, je contemple l'aridité de mon cœur...

Et puis, – dernière faiblesse! – et puis, je me console en philosophant. [...] Pourquoi cette impuissance de sentir n'amènerait-elle pas à la fin la seule vraie rédemption, le sacrifice suprême de l'espèce à la Fatalité victorieuse? Oui, quand la sensibilité sera morte, tuée par son excès même; quand les exigences de la vie, à force d'être multipliées, nous opprimeront comme autant de tyranniques habitudes; quand il n'y aura plus pour rapprocher les sexes que le banal aiguillon de la chair, pourquoi les hommes et les femmes ne renonceraient-ils pas, d'un accord commun, à cet éclair de plaisir qui, sans même satisfaire leur désir trop complexe et trop difficile, précipite dans le gouffre de l'être un malheureux de plus? Alors, la Raison triompherait enfin de la loi de nature, de l'instinct; sa supériorité éclaterait dans le renoncement final; et le dernier homme et la dernière femme s'éteindraient dans leur vieillesse vierge, en laissant déborder autour d'eux la bestialité de la terre enfin délivrée [...]. (CM 100-101.)

À l'instar de Lazare, donc, le héros anonyme de Rod est un pessimiste imparfait, un lecteur approximatif de Schopenhauer qui n'hésite pas à amalgamer les doctrines épigones à celle du génie « diabolique » de Francfort; il est moins nerveux cependant, plus désolé que frustré, plus cérébral et moins égoïste, plus mature et plus décidé que le héros de Zola. Ayant perdu de son impétuosité il a gagné en perspicacité, mais il reste un détraqué, taraudé de contradictions et envahi de mauvaise humeur.

En retour, rien n'interdit d'envisager la « passion de la terre¹⁸³ » des paysans dans *La Terre*, roman paru en 1887, comme une réponse palingénésique de Zola à Rod; songeons en particulier au rut tellurique du père Fouan, « si âpre, que son corps se courb[e], comme pour retourner à cette terre, violemment désirée et possédée¹⁸⁴ ». Souvenons-nous, le narrateur de Rod, dans la dernière entrée de son journal intime, s'abandonnait aux « douceurs de la vie végétative »; ce n'était pourtant pas une donnée entièrement neuve, dans l'univers du pessimisme fin-de-siècle, que cette « végétalisation » du héros schopenhaueriste, car à la fin de *La Joie de vivre* Lazare

¹⁸³ Émile Zola, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. IV, p. 380.

¹⁸⁴ *Ibid.*

faisait ce choix, lui aussi : « il avait résolu de végéter à Bonneville », lit-on (*JV* 1128). Encore une fois dans *La Terre*, on prend racine; mais l'idée désormais est une donnée centrale : « Ces Fouan avaient poussé et grandi là, depuis des siècles, comme une végétation entêtée et vivace¹⁸⁵. » De la résignation étriquée de Lazare à la fougue érotique de Fouan, en passant par la douceur létale du narrateur de *La Course à la Mort*, cette conversation littéraire par romans interposés entre les deux écrivains déplace le cadre – de la côte normande à la Beauce, en passant par Paris, Londres, Bonn – et réévalue les forces en présence. Car la terre agricole, pourtant « indifférente et ingrate¹⁸⁶ », devient alors le pendant *cultivé* de la nature sauvage, brutale et indomptable que Lazare avait voulu mater et que le héros rodien s'était résolu à embrasser mortellement.

Études de la vie cérébrale : une nature morte parmi les méta-littératures

Le diariste de *La Course à la Mort* s'absente de plus en plus de l'écriture, disparaît progressivement de son journal, laissant des blancs de néant prendre la place de ses mots. En effet, plus on avance dans les dates, moins il est présent. D'une part, les entrées, se font, de façon générale, de plus en plus courtes. D'autre part, la datation atteste qu'il s'écoule plus de temps entre chacune d'elles au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture; quelques jours séparent les premières entrées du journal – la première est datée comme suit : « Paris, 10 septembre 18.. », la deuxième « Paris, 16 septembre » et la troisième « Paris, 4 octobre » (*CM* 39, 49, 51) – tandis que plusieurs mois séparent la quarantième entrée de la quarante-et-unième, tout comme celle-ci de la suivante, et cette progression ne s'arrête que lorsque le diariste cesse de préciser la datation – l'entrée XLIII est vaguement indexée « Heisterbach, juillet » (*CM* 207), et les deux suivantes, qui sont les deux dernières, portent la mention « (Sans date) » (*CM* 209, 211). Illustration on ne peut plus claire de l'effacement spatiotemporel de ce personnage qui avec sa contenance perd sa consistance.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 391.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 434.

Rod avec une telle finale parvient à mettre en évidence le fait que la littérature toujours œuvre du côté de la mort, du côté de l'absence¹⁸⁷. Par opposition à la parole vive (celle du poète chantant ses vers, celle des joutes oratoires d'antan, celle des lectures de salon), certes, l'absence de l'auteur (présent seulement en tant que trace) semble constitutive du roman en tant qu'objet culturel (qui par l'écrit signale en creux la présence de l'auteur, c'est-à-dire son absence), et en cela écrire n'est jamais qu'une course à la mort volontairement poursuivie. L'écrivain québécois Hubert Aquin a éloquentement illustré ce fait dans un roman qu'il a laissé inachevé au moment de s'enlever la vie en 1977, et qu'il entamait avec une adresse au lecteur pastichant l'ouverture classique des lettres de suicide :

Quand tu liras ces lignes, je serai déjà absent [...]. Si ce livre me représente, c'est uniquement dans la mesure où tu le fais accéder, par la photogénie des cadratins de cette page, à la vie de ta pensée. C'est toi qui vis, lecteur, et non pas moi, non plus moi! Rien de moins métaphorique que cette dernière phrase¹⁸⁸.

Jean-Louis Cabanès insiste sur le fait que cette modalité *lettre morte* de la littérature se concrétise de manière particulièrement forte en régime réaliste (lorsque l'impératif de la vraisemblance façonne l'écriture) :

[C]e qui se dit en négatif dans les récits, sous le signe d'une pathologie de l'esprit, ce qui produit dans les récits fantastiques l'inquiétante étrangeté, est indissociable d'une poétique qui veut que le sujet de l'écriture s'absente de son œuvre, comme s'il fallait mourir à soi ou se cliver pour produire cette « illusion du vrai » qui est aussi bien le critère d'un effet de vraisemblable esthétiquement réussi que l'un des signes cliniques d'une hallucination, cependant que l'obsessionnel, le retour de l'idée fixe trouvent leur équivalent stylistique dans l'aspect vibrant, oralisé, répétitif des microstructures du récit et même dans la construction des phrases¹⁸⁹.

Parue deux ans après *La Course à la Mort*, la deuxième version du *Horla* de Maupassant, là encore sous la forme du journal intime, allait aboutir au même

¹⁸⁷ Sur la question du texte littéraire « lu comme expression structurée de la mort », selon l'expression de Gilles Ernst, on se reportera à l'ouvrage collectif que celui-ci a dirigé. Gilles Ernst (dir.), *La Mort dans le texte*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 5.

¹⁸⁸ Hubert Aquin, « Obombre (roman) », *Liberté*, vol. 23, no 3 (1981) p. 16. C'est à Ross Chambers que nous devons d'avoir été mis sur cette précieuse piste de lecture. Ross Chambers, « On the Suicidal Style in Modern Literature (Goethe, Nerval, Flaubert) », *loc. cit.*, p. 12.

¹⁸⁹ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, *op. cit.*, p. 252.

dénouement et, de ce fait, rendre palpable le même constat métalittéraire : le capital énergétique et intellectuel de l'homme n'a rien d'infini, il est limité, et à l'employer (par des expériences cérébrales de toutes sortes) on le tire et on l'épuise (parfois en toute connaissance de cause), jusqu'à ce que s'ensuive la mort, comme le veut le mythe balzacien de *La Peau de chagrin*. Cnockaert a bien montré que l'« acharnement à taire toute forme de désir¹⁹⁰ » auquel s'attèle en vain Lazare mérite d'être rapproché de celui de Raphaël de Valentin. Ceci dit, Zola et Rod avaient été précédés par un autre écrivain naturaliste à ce chapitre : Alphonse Daudet. Parmi ses *Lettres de mon moulin* parues dans *L'Événement* de 1866 figurait la très hofmannienne « Légende de l'homme à la cervelle d'or ». Dans ce court récit, le jeune héros, « qui [a] une cervelle d'or; oui, madame, une cervelle tout en or » – un « don monstrueux [...] du destin » –, est « tout ébloui des richesses qu'il t[ient] dans sa tête, fou de désirs, ivre de sa puissance¹⁹¹ ». On le serait à moins. Il décide de quitter « la maison paternelle » et s'en va « par le monde en gaspillant son trésor¹⁹² » jusqu'à le dépenser tout entier, en avatar du Raphaël de *La Peau de chagrin*. Cependant, à la différence du héros balzacien qui s'arrête juste avant d'avoir tout usé son talisman et tente en vain de préserver le peu qui reste, le héros de Daudet ne thésaurise pas du tout les derniers fragments « de cette cervelle merveilleuse¹⁹³ » : lorsqu'il constate que sa ruine est pratiquement consommée, sa cervelle a tant été dilapidée qu'il n'a plus toute sa tête, ses facultés intellectuelles défont, il erre « dans les rues, l'air égaré, les mains en avant, trébuchant comme un homme ivre » et, ayant perdu la raison, oubliant la conjoncture, il se fouille le crâne comme un fond

¹⁹⁰ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés*, op. cit., p. 126.

¹⁹¹ Alphonse Daudet, « La légende de l'homme à la cervelle d'or », d'abord paru dans *L'Événement* du 29 septembre 1866, recueilli en 1869 dans *Les Lettres de mon moulin*, repris dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 325, 326.

¹⁹² *Ibid.*, p. 326.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 327-328.

de tiroir, d'une « main toute sanglante, avec des raclures d'or au bout des ongles¹⁹⁴ ».

Le narrateur daudétien tire alors la morale en trois phrases :

Malgré ses airs de conte fantastique, cette légende est vraie d'un bout à l'autre... Il y a par le monde de pauvres gens qui sont condamnés à vivre de leur cerveau, et payent en bel or fin, avec leur moelle et leur substance, les moindres choses de la vie. C'est pour eux une douleur de chaque jour; et puis, quand ils sont las de souffrir¹⁹⁵...

Au vu de cette morale, la nuance apportée par Daudet, celle de l'involontaire et de la folie montant au fur et à mesure qu'avance l'autodestruction, ne semble pas entamer la dimension suicidaire du comportement du héros doué « monstrueusement », qui s'achevant achève forcément le récit.

Le conte de Daudet éclaire d'une lumière particulière *La Course à la Mort*, dont le héros anonyme est un homme de lettres épuisé d'avance. Celui-ci, dès la première entrée du journal, confesse son asthénie créatrice, son incapacité cérébrale :

Tout autre travail qu'un travail purement machinal m'est impossible. Mon manuscrit ne me tente plus : il me semble que j'ai lu quelque part, dans un très mauvais livre, tout ce que je pourrais écrire. Je passe des heures devant des pages blanches, et ma pensée vagabonde bien loin de mon sujet. Je me promène, et me rassieds, et me sens las comme si j'avais remué le monde. Il me faut avoir devant moi quelque besogne inepte, que je trouve une sorte de soulagement à exécuter. (CM 46-47.)

Ces lignes instaurent un horizon d'attente familier; on voit venir la sempiternelle histoire d'un roman impossible à écrire (et dont l'impossibilité traditionnellement *épique* devient un roman en soi, et qui à la dernière page se révèle être celui qu'on a entre les mains). Néanmoins, le livre que le lecteur de *La Course* tient entre ses mains n'est pas ce livre inscriptible; il est le journal de bord d'un auteur qui délaisse

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 328.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 328. Ce conte est la reprise remaniée de celui intitulé « L'homme à la cervelle d'or » que Daudet avait publié six ans plus tôt dans *Le Monde illustré*. Dans la version originale, l'histoire était narrée par l'homme à la cervelle d'or lui-même; le passage à la troisième personne procède d'une certaine « naturalisation » du récit qui pousse le drame vers le modèle balzacien, tout en préservant la dimension allégorique de l'exploitation pécuniaire du cerveau d'un homme spécialement doué : « je vins à songer à tant de malheureux qui vivent de leur cervelle, comme moi [...], à ces artistes, à ces gens de lettres et je me dis que je ne devais pas être le seul à connaître les souffrances de l'homme à la cervelle d'or. » *Idem*, « L'homme à la cervelle d'or », d'abord paru dans *Le Monde illustré* du 7 juillet 1860, repris dans *ibid.*, t. I, p. 395.

l'écriture romanesque; il dépeint l'état d'esprit d'un écrivain qui prend la plume pour s'avouer incapable d'écrire. Autrement dit, le point focal principal de *La Course* reste la question du dilemme moral de ce triste individu impuissant à remplir le rôle qui est le sien : que fera-t-il? Une telle prémisse d'intrigue – caractéristique des récits de suicide en régime naturaliste – peut passer inaperçue, dans la mesure où le lecteur effectivement est en train de lire l'écrit d'un écrivain qui se dit incapable d'écrire... De quoi se plaint-il, exactement? L'incapacité en tant que telle, comme l'extrait précédent l'indique, résulte d'un sentiment de déjà vu, de l'impression qu'il n'y a plus rien de nouveau, que l'horizon des possibles est bouché d'avoir été trop rempli par d'autres. Aussi, quand le héros anonyme de *La Course* se met en train de raconter l'historiette d'amour platonique qu'il vit avec « Cécile N*** », il s'interrompt : « Oh! le pitoyable roman que le nôtre!... Quelques paroles, quelques sourires, quelques rencontres, rien. » (CM 78.) Quand il s'agit plutôt de narrer rétrospectivement sa relation avec une autre, « la seule maîtresse » qu'il ait « jamais eue », il s'écrie : « Quel roman banal, auquel il me répugne de penser! » (CM 49.) Rapidement, il constate : « Mon cœur ne m'intéresse plus. » (CM 71.)

Derrière ces considérations se décèle la crise du genre romanesque, qui marque de son sceau la littérature française des années 1880 : le romantisme est fini (Victor Hugo meurt à mi-chemin de la décennie, l'année où Rod publie *La Course*), et, maintenant que les romanciers naturalistes y ont fait entrer les sujets autrefois proscrits, le roman a touché à tout. Où trouver du neuf? C'était le cri que poussait déjà l'âme du poète en prose baudelairien de 1867 : « N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde¹⁹⁶! » Huysmans en 1884 avait donné au héros d'*À rebours* « un merveilleux canon d'église » contenant, en lieu de prières, « trois pièces de Baudelaire : à droite et à gauche, les sonnets portant ces titres "la Mort des Amants" – "l'Ennemi"; au milieu, le poème en prose intitulé : "Any where out of the

¹⁹⁶ Charles Baudelaire, « Any Where Out of the World : n'importe où hors du monde », d'abord paru dans la *Revue nationale et étrangère* du 28 septembre 1867, recueilli en 1869 dans *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 357.

world : – N'importe où, hors du monde¹⁹⁷ ». Il s'agissait pour Huysmans comme pour Rod, à ce stade de leur carrière, de rénover la formule du roman, de façon à se distinguer de leurs illustres prédécesseurs.

Le neuf, ils le trouvent hors du monde, par exemple dans les pensées de ce suicidé révélées posthumément par « L'autopsie du docteur Z*** », dans la longue nouvelle qui ouvre le recueil du même nom, publié par Rod la même année qu'*À rebours* par Huysmans – un an avant *La Course*. C'est l'histoire de M. van Gelt, homme d'affaires brillant, esprit supérieur, couronné de succès, qui se suicide lorsque le sort décide de s'acharner contre lui : son fils le vole et disparaît « avec une créature », puis sa fille meurt « d'une fièvre typhoïde¹⁹⁸ » au moment où il allait la fiancer à un homme bon, à quoi s'ajoute que sa deuxième femme le trompe avec un neveu à qui il a « fait une situation dans [s]a maison », le tout au moment même où se font sentir « les premiers symptômes d'une affection cancéreuse à l'estomac », provoquant chez lui un « état morbide » qu'aggravera un sinistre coïncidant « fatalement » avec « une crise financière à Lyon¹⁹⁹ », empêchant le personnage d'honorer ses dettes. En résumé, le vieux M. van Gelt encourt un torrent de malheurs qui font de lui, en très peu de temps, une ruine morale, physique et matérielle : « À soixante-deux ans, à la fin d'une carrière honorable, après avoir travaillé et fait le bien, je me trouvais donc entouré d'affections mensongères, trompé, malade et pauvre²⁰⁰. » Il songe alors à s'enlever la vie, mais avant de passer à l'acte il considère son sort à la lumière de celui de Job :

Et je me trouvai plus malheureux que le patriarche : il avait Dieu; moi, pendant mon existence surmenée, je ne m'étais point occupé des choses surnaturelles, qui m'inspirent une insurmontable méfiance et même un peu de ce dégoût que les hommes d'action ont pour les rêveries des contemplatifs²⁰¹.

¹⁹⁷ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 95-96.

¹⁹⁸ Édouard Rod, « L'autopsie du docteur Z*** », *L'Autopsie du docteur Z****, Paris, Frinzine, coll. « Bibliothèque des Deux-Mondes », 1884, p. 8.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 10. -

Il se prend donc « à désirer la foi²⁰² ». Peine perdue : le « besoin de vérité inné » et un « scepticisme enraciné²⁰³ » ont raison de cette vaine planche de salut. Des deux voies évoquées par Barbey d'Aurevilly pour l'auteur d'*À rebours*, M. van Gelt trouve l'une bouchée par le doute, l'autre grande ouverte : « Certainement, malgré mes efforts, des doutes subsisteraient en moi, empoisonnant les consolations du prêtre. Cet asile m'était donc refusé. Il m'en restait un autre, plus sûr : la mort; je l'acceptai²⁰⁴. » Très littéralement, la mort est moins douteuse que le Ciel – autant s'y jeter tout de suite! On conviendra qu'il y a là de quoi circonstancier le suicide du futur héros de *La Course* : la certitude immuable du trépas peut sembler rassurante à qui se laisse obséder par le doute. C'était à la fois reprendre l'un des axiomes de la « Philosophie du désespoir » de Rabbe et en prendre le contrepied :

Dès qu'un doute affreux commence à pénétrer dans âme active, il faut être sûr qu'il n'en sortira pas avant de l'avoir rongée : et au lieu d'attendre lâchement le terme de cette désorganisation morale, ne vaut-il pas mieux se hâter de porter son doute au pied du trône de l'Éternel, pour en obtenir la solution²⁰⁵?

Délogés de leur double rôle de juge ou de consolateur, Dieu et son institution religieuse laissent désormais le champ libre au doute incroyant qui une fois entré en l'être établit sa pérennité indélogeable et effectue son continuel travail de sape, lequel n'est pas sans affinités avec celui du « ver secret des existences comblées » évoqué par Bourget : l'ennui.

Quoi qu'il en soit, M. van Gelt sort se procurer un revolver et s'enferme chez lui, il repense à sa jeunesse, à son premier amour, s'oublie à rêvasser. Sonnent les douze coups de minuit – l'heure du crime comme on dit – qui réveillent le suicidaire; l'heure lui paraît solennelle, bonne pour mourir. Il rédige aussitôt « sur une grande feuille de papier » une note de suicide des plus laconiques qu'il signe : « Aujourd'hui,

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

²⁰⁵ Alphonse Rabbe, « Philosophie du désespoir », dans *Album d'un pessimiste*, op. cit., p. 39.

26 juin 1854, je me suis donné la mort²⁰⁶. » M. van Gelt précise significativement que, « [c]omme minuit venait à peine de sonner », il a eu, « pour mettre la date, une légère hésitation²⁰⁷ » : même le temps paraît douteux au sceptique, qui, dès sa note de suicide datée et signée, est pris de visions, d'hallucinations, se laisse hypnotiser par le canon de son revolver... Chaque geste, même les plus menus sont narrés. Le narrateur rodien entre dans les demi-secondes, dans la milliseconde qui sépare le moment où la gâchette est tirée et celui où, sous l'impulsion des nerfs pré-excités du suicidant, elle a atteint son butoir, provoquant la détonation fatale. M. van Gelt, au moment de s'exécuter, hésite, palpite, sent son cœur « battre avec violence sous [s]a main, comme pour affirmer, par ses coups précipités, sa force de vivre »; il sent des frissons le parcourir tout entier et « un froid glacial courir dans ses os²⁰⁸ ». Rod place tous ces symptômes typiques de celui qui va se tuer sous le sceau d'un vouloir-vivre inné qui se rebelle contre la résolution de mourir du suicidant : « la volonté triompha des dernières révoltes de l'instinct, dans une lutte suprême, si rapide et si passionnée qu'elle me parut un spasme²⁰⁹ », raconte M. van Gelt. Deux volontés antagonistes, donc, et de manière assez fidèle aux conceptions schopenhaueriennes, le vouloir-vivre est présenté comme instinctif et la tentation du suicide n'en est qu'une manifestation détournée, un « spasme ».

Jusque là, rien de très nouveau dans ce récit de suicide que Rod a placé en tête du recueil *L'Autopsie du docteur Z**** et qui lui a donné son titre. Comme de coutume dans ce registre court, la nouvelle est encadrée par un récit narré à la première personne, et ce narrateur est quelqu'un qui prétend avoir mis la main sur quelque document rare, à partir duquel il reconstitue son histoire²¹⁰. Si Rod nous

²⁰⁶ Édouard Rod, « L'autopsie du docteur Z*** », *loc. cit.*, p. 13.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Une autre variante de ce même schéma, tout aussi usuelle, voit la narration attester la véracité de l'histoire qu'elle donne en affirmant avoir connu l'individu en question, ou avoir rencontré quelqu'un qui l'a connu, et ainsi de suite. L'emploi éventuel d'un nom tronqué ou l'évocation d'un fait divers

plonge dans le pas à pas du suicide, nous sommes encore loin d'être *hors du monde*, et loin aussi de l'« autopsie » annoncée par le titre de la nouvelle. Suivons M. van Gelt dans ses derniers instants de vie :

Enfin, dans un frémissement de tout mon être, dominé par une terreur épouvantable de l'inconnu dressé devant moi, repris soudain par des désirs de vivre poignants comme des remords et par des regrets plus aigus eux-mêmes que toutes les douleurs, – je pressai la gâchette. Vraiment, je crois que ma volonté, à cet instant précis, était annihilée, – consumée qu'elle avait été par son dernier effort : les nerfs abandonnés exécutaient simplement d'eux-mêmes un mouvement commencé. Je sentis une douleur atroce, mais ne perdis pas connaissance : sans doute, je n'avais fait que me casser une côte; c'était à recommencer. Mais j'étais pris d'une sorte de délire : machinalement, je pressai encore deux fois la détente, sans entendre le bruit des détonations. Le dernier coup frappa juste, car je sentis mon cœur qui cessait de battre, mon sang qui s'arrêtait dans mes veines et une grande raideur qui étirait mes membres, comme la main d'un géant invisible.

. Je suis mort, je n'en puis plus douter. Alors, par quel miracle la Pensée et la Sensation s'obstinent-elles à subsister en moi²¹¹?

Voilà la nouveauté. Ces quinze premières pages de la nouvelle qui en cumule quarante-six n'étaient qu'un prologue. Le véritable cœur de l'histoire, son centre d'intérêt, est la vie après la mort, l'au-delà de l'existence biologique : la vie *cérébrale* qui, selon la théorie controversée du docteur Z***, perdure un temps en nous après le décès. Voilà un scénario permettant de s'improviser en « réaliste surélevé », pour reprendre l'expression que formulera Huysmans en 1891 dans *Là-bas*, par opposition à « la recette corporelle seule²¹² » qui paraissait avoir fait son temps : le naturalisme. Conscient de la tangente fantastique qu'allait prendre sa nouvelle, Rod dès le départ y fournissait une caution réaliste au moyen de la convocation d'un langage scientifique qui sous-tendait la thèse pseudo-scientifique du docteur (stratégie typique du roman naturaliste), afin d'assurer au moins le vraisemblable de l'histoire :

On se rappelle peut-être encore, dans le monde scientifique, le bruit que firent, il y a une dizaine d'années, les découvertes du docteur Z***, qui d'ailleurs eurent le sort de beaucoup de découvertes et furent universellement niées. Au moment où il se décida enfin à publier le résultat de ses patientes recherches, le docteur Z*** habitait Bordeaux, et jouissait d'une

ayant fait grand bruit poursuivent le même but. Rod pour « L'autopsie du docteur Z*** » combine toutes ces stratégies.

²¹¹ *Ibid.*, p. 15-16.

²¹² Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, *op. cit.*, p. 31.

renommée de bon praticien. La brochure dont il fit les frais : *Observations sur quelques phénomènes de l'existence cérébrale*, souleva un « tollé » général, et lui enleva peu à peu toute sa clientèle.

[...] [L]e physiologiste prétendait que la vie du cerveau ne s'éteint pas en même temps que celle du corps, qu'au contraire, elle continue pendant une période qui varie de sept à dix jours après le dernier soupir (sauf, bien entendu, dans les cas où le cerveau a été lui-même directement attaqué par la maladie, comme dans les méningites, encéphalites, paralysie générale, ramollissement, ataxie, etc.). Il allait plus loin : il affirmait que, tandis que pendant la vie les cellules cérébrales consumées par la pensée se reforment sans cesse, elles sont irrévocablement détruites après la mort : de sorte que le cerveau, encore intact et en pleine activité au moment où le cœur cesse de battre, quoique déjà dégagé de la sensation par l'usure ou la faiblesse des centres nerveux inférieurs, s'élimine peu à peu dans ce suprême travail²¹³.

Traité de « fou » et de « charlatan », le docteur Z***, « en voyant qu'on lui refusait toute créance », a démolì l'appareil – semblable au « photophone²¹⁴ » – avec lequel « il pouvait, quatre ou cinq jours après le décès, suivre le jeu des cerveaux en pleine décomposition²¹⁵. » Cependant, il lui serait arrivé, « une fois, de lire avec une absolue clarté dans cette dernière période de la vie que lui seul a connue », et c'est « ce cas étrange²¹⁶ » que relate la nouvelle rodienne. Encore et toujours, si près que nous soyons de la science-fiction d'un Jules Verne, nous sommes devant l'étude d'un cas.

²¹³ Édouard Rod, « L'autopsie du docteur Z*** », *loc. cit.*, p. 3-4. Il y a peut-être dans ce scénario lourdement investi de l'imaginaire scientifique de l'époque (l'étude biologique du cerveau et de ses facultés fut l'un des grands chantiers des médecins du siècle), une réminiscence du « Secret de l'échafaud » de Villiers de L'Isle-Adam, conte paru en 1883, dédié à Edmond de Goncourt dans le recueil *L'Amour suprême* de 1886, où l'illustre anatomiste Velpeau, partant du fait que le formidable couteau de la guillotine laisse intacts « les organes de la mémoire et de la volonté », se propose de tester la vie cérébrale d'un de ses collègues condamné à la décollation : « Certes, déclare Velpeau au futur décapité, quelque bonne volonté dont vous puissiez vous proposer de faire preuve, tout semble attester d'avance le résultat le plus négatif, – mais enfin, avec vous (toujours dans l'hypothèse où cette expérience ne serait pas absurde en principe), – elle offre une chance sur dix mille d'éclairer miraculeusement, pour ainsi dire, la Physiologie moderne. L'occasion doit être, dès lors, saisie et, dans le cas d'un signe d'intelligence victorieusement échangé après l'exécution, vous laisseriez un nom dont la gloire scientifique effacerait à jamais le souvenir de votre défaillance sociale. » Villiers de L'Isle-Adam, « Le Secret de l'échafaud », d'abord paru dans *Le Figaro* du 23 octobre 1883, recueilli en 1886 dans *L'Amour suprême*, repris dans *Œuvres complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. II, p. 22, 23.

²¹⁴ Édouard Rod, « L'autopsie du docteur Z*** », *loc. cit.*, p. 5. Le photophone, développé dans les années 1880 par Alexandre Graham Bell, est un dispositif optique qui, au moyen d'un jeu de miroirs et d'émetteurs-capteurs, permettait de transmettre la parole d'une personne à distance, non pas électroniquement comme le téléphone (d'invention toute récente à l'époque), mais par voie lumineuse, sans fil aucun – l'inconvénient étant que la communication s'interrompait dès qu'une masse opaque obstruait le signal lumineux (nuages, personnes, bâtiments, massifs rocheux, etc.).

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

S'il est donc faux de dire, comme le prétend Lerner, que *L'Autopsie* « ne d[oit] presque rien par [son] sujet aux romans naturalistes²¹⁷ », Rod avec cette nouvelle n'était pas loin de produire une œuvre de pure imagination, peut-être le plus vernien des textes naturalistes, pour lequel il lui fallait, tout en restant dans le registre du plausible et du probable, s'ingénier à inventer les impressions et soucis, les sensations et la pensée d'un homme qui vient de se tuer – l'objectif avoué étant de « jet[er] un jour nouveau sur les mystères jusqu'à présent insondés de l'éternité²¹⁸ », comme l'écrit Rod au début de *L'Autopsie*. De ce point de vue, certes, *La Course à la Mort* paraît être un pas dans la direction d'un réalisme plus strict, qui demeure une exploration de l'existence cérébrale, mais qui délaisse les dispositifs à fonction vraisemblabilisante trop voyants (récit cadre, appareil magico-scientifique).

Qu'est-ce qu'une autopsie? Motif par excellence de l'écriture naturaliste, inauguré par l'accident volontaire commis par l'interne dans *Sœur Philomène*, revisité à la morgue dans *Thérèse Raquin*, c'est un examen pratiqué par le médecin légiste sur un cadavre afin de déterminer les causes du décès. Le médecin, muni de ses outils chirurgicaux, ouvre le corps et le fouille en quête d'en découvrir les secrets, d'en déterminer la nature (pathogène), d'en élucider la part de mystère. À partir de ses observations, il établira les causes et les circonstances du décès, c'est-à-dire produira un rapport, un compte rendu, qui n'est autre chose qu'un récit composé des faits qu'on sait sur le défunt et de ceux qu'on a appris du cadavre, les faits du second groupe, conjugués aux données nosographiques disponibles, venant s'introduire dans les zones d'ombre, dans les vides sémantiques, dans les énigmes que laissait voir le premier groupe; et les trois groupes de savoirs convoqués alors s'imbriquent de façon mécanique, positive et organique, pour qu'au final résulte une histoire claire, facile à suivre, obéissant à une logique de cause à effet irréprochable, éminemment lisible. Le rapport d'autopsie est un document compilé le plus objectivement possible et étayé

²¹⁷ Michael G. Lerner, « Édouard Rod et Émile Zola : I », *loc. cit.*, p. 55.

²¹⁸ Édouard Rod, « L'autopsie du docteur Z*** », *loc. cit.*, p. 8.

sur des données rigoureusement rassemblées qui autant que faire se peut réduit la part de spéculation. Il consiste donc en une mise en récit d'un événement à élucider – la mort – à partir d'indices qu'il faut ordonner, circonstancier, expliquer, illustrer et insérer là où ils font sens, là où le sens faisait défaut (avant l'examen).

Et que nous donne à lire Édouard Rod avec la nouvelle titre de *L'Autopsie du docteur Z****? Exactement cela, en d'autres termes un texte naturaliste, à ceci près que l'autopsie en question ne concerne que le cerveau du défunt, délaisse le corps tout entier pour ne s'arrêter qu'au siège de la pensée, cédant par là sans doute à la tentation de produire un naturalisme élargi, capable de porter ses investigations jusque dans les élusives sphères du cerveau, ou de l'âme, ainsi que le réclame depuis longtemps une certaine portion des plus sérieuses et virulentes critiques formulées à l'égard du courant. D'ailleurs, Rod à l'époque n'était pas seul parmi les jeunes naturalistes à chercher de nouvelles voies – plus spirituelles, moins matérielles – qui puissent agrandir les horizons de l'enquête zolienne. L'ambition, c'est connu, tenait à faire pénétrer l'investigation dans le champ des réalités mentales, dans le rêve, dans les idées, aspirait à faire la lumière sur l'obscur travail de l'intellect humain. Or, quoi de plus approprié pour un tel examen que le suicide, la plus cérébrale des affections mortelles? En effet, la mort volontaire, lorsque réfléchie, soupesée et pour tout dire choisie lucidement par la victime, paraissait à l'époque comme la maladie mortelle la plus rationnelle, celle qui, entre toutes, témoignait d'une configuration particulière du cerveau. Nul doute, à une époque où le récit de cas s'érigait comme modèle fondamental du genre romanesque, la cérébralité du suicide a joué pour beaucoup dans la prolifération de la mort volontaire en littérature durant les années 1880, au sein des premières manifestations de ce qui allait devenir le roman décadent.

En somme, la solution que Rod trouve à son problème littéraire, comme tous ceux qui voulurent désertir le camp naturaliste, consiste à porter le roman vers les contrées de la vie cérébrale, laquelle forcément, pour ces hommes de lettres que sont

les romanciers naturalistes, se déploie avec le plus de puissance et de finesse – et donc d'intérêt – au sein de leur propre activité professionnelle. C'est exactement ce que préconisait le philosophe psychologue Théodule Ribot en 1882, lorsqu'il avait résolu d'étudier *Les Maladies de la volonté* :

Laissons de côté les esprits bornés ou médiocres, chez qui les sentiments, l'intelligence et la volonté sont à un même unisson de faiblesse. Il est plus curieux de prendre un grand esprit, un homme doué d'une haute intelligence, d'une vive faculté de sentir, mais chez qui le pouvoir directeur manque, en sorte que le contraste entre la pensée et le vouloir soit complet²¹⁹.

Voilà sans doute pourquoi très tôt les romans de la vie cérébrale délaissèrent les bas-fonds du peuple que les Goncourt, Daudet ou Zola avaient évoqués avec *Germinie Lacerteux*, *Jack* et *L'Assommoir*, et s'orientèrent vers l'analyse de cas plus « élevés » spirituellement. Ainsi, la transition de *L'Autopsie* à *La Course* est on ne peut plus directe : il a suffi de faire assumer les deux rôles, celui du personnage chargé de mener l'enquête et d'offrir un compte rendu clinique de ses observations et celui du personnage curieux à étudier, par le même protagoniste. Le médecin savant, c'est-à-dire (en régime naturaliste) l'homme de lettres, s'est mis en tête d'examiner l'être qu'il connaît le mieux : lui-même. Or, cet examen en soi suppose que le patient soit décédé – c'est là une composante définitoire des autopsies. Aussi, l'impression funèbre qu'Alexis reprochait tant à la revue de Rod et à ce roman qu'il appelait « *La Course à la Morgue* », soulignée à très gros traits dans sa critique²²⁰, sied-elle parfaitement à l'exercice mis en scène par Rod. C'est également à cette dimension mort-née de l'œuvre qu'il faut attribuer les points de suspension avec lesquels elle s'ouvre : d'entrée de jeu nous sommes dans l'après-vie.

Pour être tout à fait exact, le roman de Rod, à l'instar d'un grand nombre d'œuvres littéraires, s'ouvre sur le seuil entre la vie et la mort; ici la borne d'où l'on

²¹⁹ Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 93-94.

²²⁰ Trublot voyait en le héros anonyme de *La Course* un Midas chagrin : « la mer, il la trouve *banale*; le progrès, *imbécile*; le socialisme, *enfantin*; et ainsi à l'avenant y touche à toutes les questions en les éteignant. » Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « *La Course à la Morgue* », loc. cit., p. 3. Quant à la *Revue contemporaine*, il lui apposait les noms de « nécropole », de « cimetière », et traitait ses fondateurs de « jeunes vieillards ». Idem, « Une revue de vieux », loc. cit., p. 3.

part n'est pas celle de la naissance, elle est celle du décès, et toute la vie du narrateur est derrière lui dès le départ. La première entrée du journal intime qu'est *La Course à la Mort*, d'emblée méta-discursive, ne relate pas autre chose, en fait, que le suicide du héros anonyme, si l'on prête attention à la manière dont le diariste présente son projet d'écriture. Car celui-ci s'énonce sans détour comme un programme autodestructeur qui passe par « le besoin tyrannique » du diariste d'examiner, d'expliquer son « étrange état » (CM 41) suivant la méthode zolienne : « je me rappelle les faits; je les analyse, je les groupe douloureusement et méthodiquement, comme un physiologiste qui, dans une épouvantable expérience, découperait d'une main sûre, en criant, sa propre chair vivante. » (CM 41.) À quoi avons-nous affaire, ici? à une chirurgie inusitée qui, malgré la douleur impliquée pour le principal intéressé, n'est pas sans comporter quelque espoir guérison, ou à une autopsie pratiquée sur un cadavre encore vif? Rod a substitué les points de suspension au dispositif réifié du récit rétrospectif par lequel on apprend ce qui a conduit le suicidaire à s'éprouver comme invivable, ficelle naturaliste qu'on rencontre encore dans *L'Autopsie du docteur Z**** mais qui en 1889 figure parmi les « scories²²¹ » dont il veut dépouiller le genre romanesque. En plus, Rod a abandonné la narration au passé simple et adopté le temps présent : le récit n'est plus passé, il passe. De fini qu'il était, il devient in-fini, à finir. En dernière instance il devient, sinon infini, du moins indéfini (avec la disparition des dates et lieux). Il en va de même pour l'autopsie et pour le suicide, puisqu'ils *sont* le récit. Ce n'est donc pas seulement en raison du titre que, de la première entrée à la dernière, *La Course à la Mort* semble être le journal d'un mort-vivant; c'est aussi parce que le temps y est pratiquement aboli.

D'ailleurs, le titre a beau nous parler d'une « course », l'avancée n'est pas preste. Le rythme alangui, le ton argutieux de la prose du diariste se combinent à la pesanteur du propos, à la récurrence obsessionnelle de thèmes favoris, ainsi qu'à des

²²¹ Rod entend alors « dégager le roman de quelques-unes des scories qui l'empêchent de se développer dans le sens indiqué » et mentionne comme éléments à éliminer : la « description », les « récits rétrospectifs », les « scènes ». Édouard Rod, « Préface », *Les Trois Cœurs*, op. cit., p. 22-23.

digressions en apparence oiseuses qui donnent au contraire l'impression d'un empêchement quasi immobile. Tout se passe comme si le « rêve étrange » (CM 51) qu'il raconte dans la troisième entrée de son journal donnait la clé de ce sentiment qu'on a de « marcher à la mort » (CM 52) plutôt que d'y courir : « Quoi qu'il en fût, note le diariste à propos de son rêve, les événements se développaient avec lenteur, comme ces interminables chutes qu'on accomplit dans certains cauchemars. » (CM 53.) La quasi immobilité de ce rêve « qui représente bien mon état d'âme », affirme le héros (CM 51), traduit puissamment le quiétisme dans lequel celui-ci tente de se barricader et corollairement confère au récit de Rod une atmosphère de nature morte, entérinée par la manie du journal de revenir sans cesse à l'idée du trépas, en guise de *memento mori*. Cependant, la paralysie du récit, qui paraît récuser le compte à rebours de la décomposition ou de l'effondrement usuels de la décadence, qu'annonce un titre comme *La Course à la Mort*, n'est pas complète. Malgré son impression de tourner en rond, malgré l'énorme fardeau qu'il croit porter, le héros avance – non sans difficulté ou aigreur, il est vrai :

Jamais je ne me suis trouvé si las des sensations ordinaires : je ne savais pas encore que le poids de trois cent soixante-cinq jours écoulés pût être si lourd. Et la nouvelle année va commencer comme finit celle dont la dernière heure sonne, sans apporter un espoir nouveau. Il faudra passer par les mêmes rues, fréquenter les mêmes cercles, promener le même ennui à travers les réceptions mondaines, rencontrer les mêmes visages, écouter les mêmes conversations, supporter seulement quelques autres tracas [...]. La vie! je l'avais entrevue comme un vaste champ fécond ouvert à toutes les cultures, comme un monde aux aspects changeants, offrant à l'homme la possession de ses radieux paysages : elle n'est qu'un étroit sentier qui chemine dans une plaine monotone. On s'y meurtrit les pieds jusqu'à la fin, jusqu'au haro de la maladie, jusqu'à la décrépitude de l'âge...

En avant!... (CM 79.)

On le voit, le temps dans *La Course à la Mort* à la fois vire à vide et poursuit droit son chemin. Et quant au sentiment d'être lancé dans une « course » au trépas, il appartient tout entier au regard que porte le héros sur son monde, comme s'impose au lecteur celui de stagner en cours de route. Car la « course » à la mort a beau être lente... d'avoir toujours devant les yeux le trépas, on s'y voit déjà, et puisque le monde est notre représentation, on y est déjà. De s'y voir, c'est y être. Si à toute heure

on se regarde dépérir et on examine son détraquement, la mort n'est plus lointaine mais prodigieusement proche, et alors l'avancée paraît d'une célérité inouïe, court-circuitée qu'elle est par l'obsession d'analyse.

Une similaire problématisation de l'avancée temporelle se trouve dans *À rebours*, qui de nos jours (comme à l'époque d'ailleurs) représente le prototype des romans de la vie cérébrale fin-de-siècle. En effet, selon les auteurs du *Roman célibataire*, Huysmans avec cette œuvre apporte une réforme du roman naturaliste par le renversement du chronotope zolien, qu'on image d'ordinaire par la métaphore de la route : délaissant « la prédominance du temps sur l'espace », qui selon eux caractérise le personnage cheminant à travers la vie, le roman décadent préconiserait « de raconter l'histoire d'un personnage paradoxalement privé d'histoire, enfermé dans une tour²²² ». Or, à travers « cette mutation chronotopique », la linéarité romanesque « se trouve brusquement projetée à la verticale, stoppée dans son cours », commentent Jean-Pierre Bertrand et collaborateurs, car il s'agit pour les romanciers de cette veine de « différer le plus possible les événements diégétiques pour donner toute latitude aux autres attributs du récit²²³ ». Nul doute, la pratique du roman décadent consiste à « déconstruire le modèle naturaliste », devenu alors le monument à abattre, « plutôt qu'à élaborer un nouveau système »; on notera de plus qu'une entreprise aussi *négative* (dans la mesure où elle est essentiellement oppositionnelle) suppose de manière inhérente son propre insuccès : « Chaque auteur y va de sa trouvaille pour donner consistance à un héros quelconque, dont l'échec annoncé est toujours un peu celui du récit lui-même²²⁴. » Autrement dit, sa dalle de fondation est sa propre pierre d'achoppement. Si, comme l'écrit fort à propos Jérôme Solal, « le volontarisme de l'à rebours se présente comme l'antidote espéré à la dérégulation d'un à vau-l'eau où plus rien n'est contrôlé²²⁵ », notoire est le fait que le très entêté héros

²²² Jean-Pierre Bertrand et al., *Le Roman célibataire*, op. cit., p. 113, 115.

²²³ *Ibid.*, p. 114, 115.

²²⁴ *Ibid.*, p. 43, 115.

²²⁵ Jérôme Solal, loc. cit., p. 209.

d'À rebours échoue au bout du compte : solipsiste aguerri, il voyage par la pensée et déguste immobile les mille et un raffinements que son imagination et son érudition débridées lui procurent; il a figé le temps en s'absorbant hors du monde. Il ne perd rien pour attendre, toutefois, car son corps finira par le ramener à la matérialité qu'il cherche si supérieurement à fuir. À terme, « maintenant que sa névrose s'[est] exaspérée²²⁶ », il doit « se modérer », on apprend par exemple qu'outre l'auteur des *Fleurs du Mal*, il raffole plus que tout de Flaubert, de Goncourt et de Zola, et que, ayant abusé, il risque d'en faire indigestion :

Avec Baudelaire, ces trois maîtres étaient, dans la littérature française, moderne et profane, ceux qui avaient le mieux interné et le mieux pétri l'esprit de des Esseintes, mais à force de les relire, de s'être saturé de leurs œuvres, de les savoir, par cœur, tout entières, il avait dû, afin de les pouvoir absorber encore, s'efforcer de les oublier et les laisser pendant quelque temps sur ses rayons, au repos²²⁷.

Son projet de repli complet sur soi est une tentative sérieusement schopenhauerienne de s'isoler des manifestations les plus vulgaires du vouloir-vivre en s'absorbant dans la contemplation esthétique d'œuvres d'art : « des Esseintes croit encore au plaisir », commente Alain Roger, « [i]l existe à ses yeux des essences sensuelles, des idées délicieuses, qui nous protègent de la vie triviale et de la nature ordurière²²⁸. » Or, l'esthète à force de se réduire à des aliments aussi vaporeux éventuellement éprouve, comme l'écrit Roger, les ratés « de la voie esthétique, faux éden, dont on sera toujours chassé²²⁹ ». Et, comble de l'avanie, cela se manifeste physiologiquement, par

²²⁶ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 311.

²²⁷ *Ibid.*, p. 301.

²²⁸ Alain Roger, « Schopenhauer, Huysmans et Zola », loc. cit., p. 350.

²²⁹ *Ibid.* On notera qu'il s'agit d'un résultat qu'avait prévu Schopenhauer : « Le plaisir esthétique, la consolation par l'art, l'enthousiasme artistique qui efface les peines de la vie, ce privilège spécial du génie qui le dédommage des douleurs dont il souffre davantage à mesure que sa conscience est plus distincte, [...] ne l'affranchit pas définitivement de la vie, elle ne l'en délivre que pour quelques instants bien courts; ce n'est pas encore la voie qui mène hors de la vie. » Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 341. Le rôle bénéfique du contempler est borné; il sert tout au plus d'élément déclencheur pour l'individu qui par lui peut prendre conscience de l'aliénation subie sous le joug de la Volonté et entrevoir le véritable moyen de contrer celle-ci, l'ascétisme : « Par le mot d'ascétisme, écrit Schopenhauer, j'entends à proprement parler cet anéantissement réfléchi du vouloir qui s'obtient par le renoncement aux plaisirs et la recherche de la

un trouble gastrique. Sans surprise, c'est un médecin (figure iconique du roman naturaliste) qui vient prononcer la sentence finale et couper court aux délirantes aventures du héros solitaire enfermé dans sa demeure de Fontenay-aux-Roses. La décrépitude est fort avancée, aussi le docteur se montre-t-il directif :

[I]l déclara qu'il était allé au plus pressé en rétablissant les fonctions digestives et qu'il fallait maintenant attaquer la névrose qui n'était nullement guérie et nécessiterait des années de régime et de soins. Il ajouta enfin qu'avant de tenter tout remède, avant de commencer tout traitement hydrothérapique, impossible d'ailleurs à suivre à Fontenay, il fallait quitter cette solitude, revenir à Paris, rentrer dans la vie commune, tâcher enfin de se distraire comme les autres.

– Mais, ça ne me distrait pas, moi, les plaisirs des autres, s'écria des Esseintes indigné!

Sans discuter cette opinion, le médecin assura simplement que ce changement radical d'existence qu'il exigeait était, à ses yeux, une question de vie ou de mort, une question de santé ou de folie compliquée à brève échéance de tubercules.

– Alors c'est la mort ou l'envoi au bain! s'exclama des Esseintes exaspéré²³⁰.

Ce sera le « bain », c'est-à-dire le séjour parmi les hommes. Là-dessus s'achève *À rebours* : l'esthète accepte en désespoir de cause « la détestable existence à laquelle la juridiction médicale le condamn[e] »; cela revient à le sauver de lui-même, à le plonger parmi les autres, à le distraire de soi, à l'extraire de soi, à le soumettre à une existence ordinaire, insupportable aux yeux de celui qui, depuis longtemps, a perdu l'« espoir de découvrir chez autrui les mêmes aspirations et les mêmes haines » et qui ne revendique pas davantage l'« espoir de s'accoupler avec une intelligence qui se complût, ainsi que la sienne, dans une studieuse décrépitude²³¹ ». Des Esseintes finit par choisir la vie, mais quel navrement après tant d'illusions! On n'a pas assez insisté sur le fait que cet échec final rejoint ceux des personnages zoliens masculins qui sont portés vers les hautes sphères de la pensée, car rappelons avec Véronique Cnockaert que « [d]ans *Les Rougon-Macquart*, l'engagement des "lettrés" est un complet ratage, un total avortement²³² ». C'est que, dans cette littérature, « la connaissance doit, pour trouver son sens et son amplitude, s'enraciner dans le corps et plus précisément dans

souffrance; j'entends une pénitence volontaire, une sorte de punition qu'on s'inflige, pour arriver à la mortification incessante de la volonté. » *Ibid.*, p. 491-492.

²³⁰ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 336-337.

²³¹ *Ibid.*, p. 339, 83

²³² Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés*, *op. cit.*, p. 126-127.

l'expérience sexuelle²³³ », et comme tous les protagonistes pessimistes de l'époque (zoliens, huysmansiens et autres) s'y refusent – cédant à une misogynie farouche enhardie par la « métaphysique de l'amour²³⁴ » de Schopenhauer –, ils se vouent à l'errance fantomatique et stérile des aventures incorporelles.

De ce point de vue, on peut dire avec Sylvie Thorel-Cailleteau qu'« *À rebours* est un roman naturaliste quintessencié, défait²³⁵ ». *La Course à la Mort* s'inscrit certes dans la même logique et appelle la comparaison à plus d'un chef, car nombreux sont les schèmes que le roman de Rod partage avec celui de Huysmans, bien qu'il se déploie sur un autre mode, comme le soulignait Léo Trézenik dès la parution :

La *Course à la Mort* est un livre que je n'hésite pas à placer, mais dans un ordre d'idées différent, quoique connexe et contigu, à côté de l'*À rebours* de M. J.-K. Huysmans. Ce sont deux monographies sincères et complètes, chacune de son côté, qui pourront plus tard servir soit à écrire soit à comprendre l'histoire si complexe de cette surexcitation spéciale des cerveaux au XIX^e siècle, qui ne peut qu'aboutir, en toute logique, à la désintégration totale de la société intellectuelle, comme de la société matérielle²³⁶.

Outre qu'elles abolissent presque complètement le temps, les deux œuvres ont pour noyau l'isolement radical du héros – le but poursuivi étant de se couper de l'action néfaste du milieu. Les deux procèdent aussi d'une « perspective délibérément rétrécie²³⁷ », suivant le mot des auteurs du *Roman célibataire*, lesquels désignent par

²³³ *Ibid.*, p. 134.

²³⁴ Les sentences les plus dures du philosophe allaient contre la femme. Conformément à la *doxa* de son siècle, il voyait en elle un être inférieur, naïf, écervelé. Pire, il la considérait le principal adjuvant de l'amour, cette malédiction, et l'estimait inconsciemment mise au service de l'infâme Volonté en tant qu'agent corrompateur et reproducteur : « Comme les femmes sont uniquement créées pour la propagation de l'espèce et que toute leur vocation se concentre en ce point, elles vivent plus pour l'espèce que pour les individus, et prennent plus à cœur les intérêts de l'espèce que les intérêts des individus. » Arthur Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, *op. cit.*, p. 123.

²³⁵ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, *op. cit.*, p. 215. « Le principe est en effet assez simple, ajoute Thorel-Cailleteau : dès lors qu'on examine le réel, on le perçoit insaisissable, mystérieux, irréductible aux phénomènes qui seuls sont cependant exprimables; on le perçoit même illusion, toujours sur le point de disparaître [...]. Qui tente de saisir l'essence saisit l'absence : qui tente de traduire en une langue précise les phénomènes saisit l'incohérence et la mutabilité. Porté à son paroxysme [...], le naturalisme s'inverse et dans le même temps la toile du texte se détend et s'effiloche. » *Ibid.*

²³⁶ Léo Trézenik, *loc. cit.*, p. 1.

²³⁷ Jean-Pierre Bertrand et al., *op. cit.*, p. 43.

là la tendance à concentrer l'attention sur le singulier et à réduire la portée exemplaire (socio-anthropologique) de l'histoire contée. Les deux ont pour héros des névrosés qui recourent – en vain – à la philosophie et en particulier au pessimisme pour apaiser leur tourment, ce recours intellectuel n'ayant d'autre effet qu'aggraver leur cas, parce qu'il les rend coupables d'excès cérébral. Tel est le dénouement d'*À rebours* :

Ah! fit-il, dire que tout cela n'est pas un rêve! dire que je vais rentrer dans la turpide et servile cohue du siècle! Il appelait à l'aide pour se cicatriser, les consolantes maximes de Schopenhauer; il se répétait le douloureux axiome de Pascal : « L'âme ne voit rien qui ne l'afflige quand elle y pense », mais les mots résonnaient, dans son esprit, comme des sons privés de sens; son ennui les désagrégeait, leur ôtait toute signification, toute vertu sédative, toute vigueur effective et douce²³⁸.

Au fond, ce que Huysmans nous dit dans ce passage, c'est que l'entière aventure de rêveries esthétiques et philosophiques à laquelle s'est livré envers et contre tout des Esseintes n'était, en fin de compte, qu'une histoire à dormir debout. Il se réveilla et s'aperçut que ce n'était qu'un rêve – et un rêve impossible à tenir... Comme dénouement, on a vu plus original. Résultat, l'aigre désenchantement du héros d'*À rebours* coïncide très exactement avec celui du lecteur, et l'abandon « de cette solitude » qu'est l'absorption de soi dans une lecture (contemplation esthétique favorite de des Esseintes), le retour au réel, ainsi que la rentrée « dans la vie commune » de l'esthète accompagnent ceux du lecteur qui s'appête à refermer le livre fini. Rarement la concession au réalisme en littérature a-t-elle été plus désolante. Clairement, l'enjeu de cette scène finale d'*À rebours*, de la même manière que la « Notice » biographique du début où est dressé le portrait biophysique et héréditaire du héros, concerne autant la (mince) diégèse du roman que le statut de celui-ci au sein des romans naturalistes²³⁹. *À rebours* et *La Course à la Mort* se rejoignent donc aussi sur le plan de la très forte dimension méta-narrative de leurs récits. Il s'agit d'un trait distinctif des romans des années 1880, observe Thorel-

²³⁸ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 348.

²³⁹ La « Notice » joue double jeu : elle instaure tous les schèmes usuels du réalisme naturaliste qui rendent le personnage vraisemblable en le dotant d'une consistance matérielle et spirituelle déterminée, mais en condensé; de plus, elle ouvre le récit et en est exclue tout à la fois, étant désignée « Notice » plutôt que « Chapitre I ».

Cailleteau : « Alors paraissent des œuvres qui ne se distinguent pas de l'interrogation portée sur elles-mêmes, sur la forme, et par conséquent sur le naturalisme aussi²⁴⁰. » De plus, à l'instar de l'esthète huysmansien, le diariste rodien s'essaie le plus sérieusement du monde au détachement schopenhaueriste, mais après un certain succès – « [m]es sentiments s'atténaient en passant par cette discipline » (CM 161) – le calme ainsi obtenu se transforme « en une lassitude qui pèse sur [s]on esprit d'un poids matériel » (CM 161). Là comme ici, les rentrées matérielles l'emportent sur les sorties éthérées (imaginaires, oniriques, esthétiques, métaphysiques) du héros dont la principale source de mal-être, tout bien considéré, tient à sa condition d'incroyant sceptique épris de *doute*, comme en font foi les toutes dernières lignes d'*À rebours*, où des Esseintes lance un appel désespéré : « Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir²⁴¹ ! » En fait, à reprendre un à un les éléments principaux d'*À rebours* qu'ont retenu les auteurs du *Roman célibataire*, on croirait qu'ils décrivent *La Course à la Mort*, à ceci près qu'il s'agit de chapitres au lieu d'entrées de journal :

À rebours est une juxtaposition de chapitres clos sur eux-mêmes et thématiquement organisés. La succession chronologique est très estompée, la seule évolution étant l'approfondissement de la maladie et du désespoir de des Esseintes [...], mais ce présent continu n'est pas restitué dans son vécu; de là, des chapitres permutablement même si une logique poétique régit leur composition; de là aussi, la fin ouverte ou suspendue.

Déconstruit, ce roman célèbre le poème en prose et contient en effet quelques aspects poétiques [...], mais il s'apparente surtout à l'essai [...]. Parfois il a les accents d'un manifeste (en faveur de la littérature décadente et/ou symboliste). [...]

Le héros est un célibataire désabusé, qui, en rupture de déterminisme, choisit de se retirer en banlieue parisienne, à Fontenay-aux-Roses. Enfermé dans son univers artificiel, il se livre à des expériences artistiques sophistiquées (décoration, horticulture, parfumerie, musique, etc.), vouées à une accumulation stérile et se fait rattraper, en fin de roman, par cela même dont il prétendait se libérer : la déchéance physique et mentale, la maladie congénitale propre au héros naturaliste²⁴².

²⁴⁰ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, op. cit., p. 217.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 349.

²⁴² Jean-Pierre Bertrand et al., op. cit., p. 22-23.

Certes, les expériences mentales du héros anonyme de Rod sont davantage intellectuelles qu'artistiques, son épuisement est plus cérébral que corporel ou congénital, et l'univers dans lequel il s'enferme à l'abri des contingences est plus éthéré qu'artificieux; pour le reste, le portrait colle tout à fait.

Malgré leurs importantes ressemblances, *À rebours* et *La Course à la Mort* restent difficilement assimilables l'une à l'autre, car l'effacement progressif de soi que donne à lire Rod réforme le chronotope naturaliste bien autrement que le fait l'œuvre de Huysmans. La sortie du temps opérée par Rod diffère de celle inaugurée par Huysmans : des Esseintes prône l'imagination, le souvenir, le rêve, le dandysme, la bizarrerie, l'étude critique des textes ou œuvres d'art – passés ou présents – et l'esthétisation du réel pour s'en abstraire; si le héros anonyme de Rod goûte à l'intemporel en écoutant de la musique²⁴³ ou à l'occasion d'une « valse lente » (CM 89) au bras de Céline²⁴⁴, il préconise avant tout le recueillement, la mortification et le retranchement dans l'obsessive analyse de soi. L'œuvre de Huysmans est le « [r]oman de l'artifice²⁴⁵ »; il s'agit pour l'esthète de s'oublier dans la contemplation d'objets extranaturels et de multiplier les stratagèmes permettant de prendre le naturel à contresens, l'apothéose de cette entreprise *négative* survenant avec le « lavement nutritif à la peptone » que lui prescrit d'urgence son médecin :

L'opération réussit et des Esseintes ne put s'empêcher de s'adresser de tacites félicitations à propos de cet événement qui couronnait, en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée; son penchant vers l'artificiel avait maintenant, et sans même qu'il 'eût voulu, atteint l'exaucement suprême; on n'irait pas plus loin; la nourriture ainsi absorbée était, à coup sûr, la dernière déviation qu'on pût commettre.

²⁴³ « Seul, le langage mystérieux des sons peut exprimer la multiplicité des impressions extérieures qui mettent nos cordes sensibles en perpétuel mouvement; seul aussi il peut traduire ce qui se passe dans les profondeurs les plus intimes de notre être; seul encore il peut nous arracher à nous-mêmes et aux obsessions des choses, imposer le silence aux mille voix discordantes qui viennent de partout nous troubler; seul il peut nous bercer dans un oubli pareil au sommeil magnétique, dans un apaisement de l'âme et des sens que traversent pourtant, comme des éclats d'aurore ou de visions paradisiaques, de splendides idées inexprimées » (CM 158-159), s'exalte le diariste rodien.

²⁴⁴ « Peu à peu nous nous élevions ensemble en dehors de la notion du temps, dans une sphère supérieure », relate le héros (CM 91).

²⁴⁵ Jean-Pierre Bertrand et al., *op. cit.*, p. 22.

Ce serait délicieux, se disait-il, si l'on pouvait, une fois en pleine santé, continuer ce simple régime. Quelle économie de temps, quelle radicale délivrance de l'aversion qu'inspire aux gens sans appétit, la viande! quel définitif débarras de la lassitude qui découle toujours du choix forcément restreint des mets! quelle énergique protestation contre le bas péché de la gourmandise! Enfin quelle décisive insulte jetée à la face de cette vieille nature dont les uniformes exigences seraient pour jamais éteintes²⁴⁶!

Celle de Rod est le roman de l'anéantissement du naturel (qu'il y a en soi) et de l'anéantissement de soi (dans le naturel); l'ultime expérience pour le vapoureux héros de *La Course* – qui n'est pas même digne de recevoir un nom – consiste à s'absorber dans la nature en s'y dissolvant tout entier. Celui-ci, au moment de s'éclipser pour de bon, a depuis longtemps constaté l'inutilité des chimères de l'esprit dont se rend malade des Esseintes : « Ô folles rêveries! mirages trompeurs d'un monde libre! désir stupide de l'irréalisable négation! À quoi bon errer à travers ces pensées? » (CM 101). À l'encontre de des Esseintes, le diariste de *La Course à la Mort*, qui, lui, s'est rendu à Londres, est revenu de tout. Il est blasé des projets et des voyages, car il sait que voyager (en rêve ou en train, peu importe) ne change pas réellement le mal de place : « Ne m'emporterai-je pas partout avec moi-même? » demande-t-il (CM 203). Résultat, au lieu de dilater incommensurablement le temps de l'esthétisation pour atrophier (par comparaison) celui de l'action, il procède à la résorption totale de l'action et interiorise le récit, faisant de la pensée – fragmentée, incomplète, décharnée, soucieuse, pénible, repliée sur elle-même, dépouillée d'extase et même de jouissance, carencée de toute « joie de vivre » – l'*unique* moment, la seule matière du récit, qu'un doute dévastateur vient saper et, tout compte fait, ruiner.

Trublot s'était révolté contre cet aspect de l'œuvre, qu'il mettait sur le compte des idées pessimistes inscrites par Rod dans sa *Course à la Mort* : « idées d'une philosophaillerie si saugrenue dans la désolation, si helvétique et fromage de gruyère²⁴⁷ » qu'il s'en disait dégoûté même s'il les avait entendues ailleurs (dans le

²⁴⁶ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 333. Solal fait remarquer que ce jouissif « lavement nutritif » inverse à nombre d'égards « la "chaîne" alimentaire » dont M. Folantin est l'esclave contrarié, voire dégoûté. Jérôme Solal, loc. cit., p. 210.

²⁴⁷ Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « La Course à la Morgue », loc. cit., p. 3.

salon des Zola notamment). Dans cet helvétisme et ce gruyère, on reconnaît le fromage à trous²⁴⁸, c'est-à-dire, pour Alexis et pour le siècle positiviste, une philosophie incomplète, trouée, marquée par du vide, morcelée, inachevée peut-être, ou tranchée (par quelque couteau à fromage modelé d'après un scalpel de chirurgien), une pensée par où l'air passe, en tout cas, et récolte au passage une odeur à la fois délicieuse et fétide de décomposition fermentaire (qui est presque pourriture). Tout le contraire, certes, d'une vaste synthèse positive et « solide », totalisante, qui propose une appréhension globale et rigoureuse. « L'gruyère lui-même a encore une consistance, mais c'te *Course à la Morgue*²⁴⁹ ! » raillait encore Trublot, signalant par là la mollesse des piètres convictions dont se rendait coupable ce héros attaché avant tout à son doute et à ses incertitudes.

Toutefois, la dimension lacunaire, discontinue, biaisée, nonchalante de *La Course à la Mort* est bien davantage imputable à la forme même du journal adoptée par Rod qu'à la philosophie pessimiste, laquelle après tout avait eu en Schopenhauer un théoricien des plus habiles, capable de produire un système philosophique complet, totalisant, qui embrassait l'ensemble de l'expérience humaine et de sa cosmologie. Déjà en 1804, Senancour avec le héros épistolier d'*Obermann*, longtemps avant les premiers écrits de Schopenhauer²⁵⁰, avait donné à lire une monographie indolente, tараudée d'ellipses, de manques, de contradictions, etc., qui ne concernaient pas uniquement la chronologie de l'histoire présentée, mais aussi, et à plus forte raison, l'appareil d'opinions alambiquées, de méditations incomplètes, de

²⁴⁸ Alexis ne savait peut-être pas que les gruyères suisses, au contraire de leurs homonymes français, n'ont pas de trous.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Notons au passage que Senancour, par la plume de son héros, y va d'un certain nombre de considérations proto-schopenhaueriennes qui, sans nécessairement défier la chronologie des textes pessimistes, n'en demeurent pas moins frappantes. En voici une : « Je sais qu'un penchant naturel attache l'homme à la vie; mais c'est en quelque sorte un instinct d'habitude, il ne prouve nullement que la vie soit bonne. L'être, par cela qu'il existe, doit tenir à l'existence; la raison seule peut lui faire voir le néant sans effroi. Il est remarquable que l'homme, dont la raison affecte tant de mépriser l'instinct, s'autorise de ce qu'il a de plus aveugle pour justifier les sophismes de cette même raison. » Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, op. cit., p. 198.

thèses inter-conflictuelles ou alors sans lien logique entre elles, que le héros éponyme livrait, lettre après lettre. En effet, chaque missive envoyée par Obermann à son destinataire pouvait, en soi, constituer une sorte de « traité » sur un sujet donné; néanmoins, l'exposé spéculatif ainsi constitué pêchait invariablement, ne serait-ce qu'un tout petit peu, par inachèvement chronique, par incohérence interne, par partialité revendiquée. Le lecteur d'ailleurs en était prévenu d'entrée de jeu, par l'« éditeur » de ce recueil décousu de lettres qui les recueillait telles quelles :

Nos affections, nos désirs, nos sentimens [*sic*] mêmes, et jusqu'à nos opinions, changent avec les leçons des événemens [*sic*], les occasions de la réflexion, avec l'âge, avec tout notre être. Celui qui est si exactement d'accord avec lui-même vous trompe, ou se trompe. Il a un système; il joue un rôle. L'homme sincère vous dit : J'ai senti comme cela, je sens comme ceci; voilà des matériaux, bâtissez vous-même l'édifice de votre pensée²⁵¹.

Nous retrouvons cette même attitude scripturale dans *La Course à la Mort* de Rod. Elle est conforme à la suspicion qu'entretenait en 1885 Rod envers le système d'écriture que Zola avait exposé dans ses essais théoriques parus entre 1880 et 1882. Elle est conforme aussi à la conscience aiguë de la fragmentation du réel, dont allait témoigner Rod en 1889, dans sa préface des *Trois Cœurs*, où il notait « le morcellement des talents, des idées des intérêts, qui est un des faits de la vie contemporaine²⁵² ». Effectivement, *La Course à la Mort*, à travers ses entrées autonomes, partielles, relâchées parfois et même antithétiques à l'occasion, donne à lire assez directement cette dé-composition du réel, lequel par l'effacement progressif des marqueurs spatiotemporels devient scindé, lacunaire.

On peut dire que, à quatre-vingts ans d'intervalle, *Obermann* de Senancour et *La Course* de Rod rendent compte à peu près de la même façon (la forme et la facture des deux livres se recourent formidablement) d'une même réalité épistémologique qui, constituant l'envers, l'endos, le négatif de la solide assurance du rationalisme, traverse le siècle, l'inquiète, et qui, pour s'exprimer, assumera en littérature diverses

²⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

²⁵² Édouard Rod, « Préface », *Les Trois Cœurs*, *op. cit.*, p. 3.

formes tout au long de la période. De quoi s'agit-il? Du fait que « [l]a nature du XIX^e siècle est discontinuée²⁵³ », comme l'a constaté Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. Foucault a effectivement mis en évidence la propension de la modernité à fragmenter « l'espace où s'étendait continûment le savoir classique » et par là à engendrer « l'enroulement de chaque domaine ainsi affranchi sur son propre devenir », c'est-à-dire sur soi : « à partir du XIX^e siècle le champ épistémologique se morcelle, ou plutôt il éclate dans des directions différentes²⁵⁴ », résume-t-il. On encourt alors, à force de réduire l'étendue du champ étudié, le risque ô combien décadent de l'enfermement stérile.

Néanmoins, Trublot n'avait pas entièrement tort d'associer la discontinuité, le désordre, la mollesse au pessimisme « épanou[i] dans la *Course à la Morgue*²⁵⁵ », car l'éclatement multidirectionnel et désordonné des énergies, leur segmentation et leur égrènement, si brillamment illustrés par Zola avec l'émiettement consommé de Lazare dans *La Joie de vivre*²⁵⁶, sont avant tout le fait de l'esthétique décadente, laquelle, on l'a dit, s'est nourrie de schopenhauerisme et se définit d'ailleurs, selon Bourget, comme *atomisation* du tissu social :

Par le mot décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop grand nombre d'individus impropres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée

²⁵³ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 285. Foucault affirme ce constat par comparaison avec le régime de savoir prévalant auparavant : « C'est toute l'expérience classique de la différence qui bascule alors, et avec elle le rapport de l'être et de la nature. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, la différence avait pour fonction de relier les espèces les unes aux autres et de combler ainsi l'écart entre les extrémités de l'être; elle jouait un rôle "caténaire" : elle était aussi limitée, aussi mince que possible; elle se logeait dans le quadrillage le plus étroit; elle était toujours divisible, et pouvait tomber même au-dessous du seuil de la perception. À partir de Cuvier, au contraire, [...] elle ne se loge pas dans l'interstice des êtres pour les relier entre eux; elle fonctionne par rapport à l'organisme, pour qu'il puisse "faire corps" avec lui-même et se maintenir en vie; elle ne comble pas l'entre-deux des êtres par des ténuités successives; elle le creuse en s'approfondissant elle-même, pour définir en leur isolement les grands types de compatibilité. » *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 380, 357.

²⁵⁵ Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « La Course à la Morgue », loc. cit., p. 3.

²⁵⁶ Le narrateur zolien revient nombre de fois sur le navrement qui érode son héros schopenhaueriste : « Les journées devenaient si lourdes, qu'il les commençait sans jamais espérer les finir. À cet émiettement de son être, il avait d'abord perdu sa gaieté, et sa force elle-même à présent l'abandonnait. » (JV 1000.)

à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est une cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes composants fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée [...]. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent partiellement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi, et il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Cette même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose, pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui démontrent cette féconde vérité²⁵⁷.

Bourget avait certes conscience qu'il décrivait une tendance importante au sein des littérateurs de sa génération, mais il ne pouvait se douter de l'ampleur qu'elle allait prendre dans les années à venir, tant en poésie qu'en prose. De fait, Guy Ducrey dans *Corps et graphies* note la montée en puissance, à la fin du siècle, du fragment, du blanc, de l'ellipse et de l'interruption significatifs :

On ne compte pas, entre 1880 et 1900, les paragraphes fragmentés jusqu'à l'incompréhensible, les pages dévorées par l'illustration proliférante ou minées par la blancheur des marges conquérantes; les volumes hybrides, qui s'ouvrent tout ensemble à la prose, à la poésie, au dialogue dramatique, mais aussi à des typographies d'aspects et de coloris divers; les livres scindés, enfin, qui contiennent eux-mêmes des brochures avec couvertures intermédiaires en papier cartonné... À l'horizon du monstre physiologique comme du monstre psychologique des fictions se trouve souvent, forme aboutie de la tétatologie fin-de-siècle, le monstre langagier, typographique ou éditorial. Poème, récit court ou volume tout entier sont, chacun à leur échelle, le lieu d'un questionnement angoissé sur les moyens mêmes de la représentation, dans un monde à son déclin²⁵⁸.

Le malaise, poursuit Ducrey, émane assurément de la littérature elle-même : « Trop de livres! Trop de mots! Tel serait sans doute le meilleur diagnostic du mal fin-de-siècle²⁵⁹. » Nous revenons donc à ce trop plein d'activité cérébrale, qui s'impose comme la grande source de tout ce mal-être ostensiblement littéraire.

²⁵⁷ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : Charles Baudelaire », *loc. cit.*, p. 412-413.

²⁵⁸ Guy Ducrey, *Corps et graphies : Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », no 4, 1996, p. 534-535.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 535.

C'est elle, l'activité cérébrale, qui, parce qu'exacerbée, est jugée responsable de l'épuisement des jeunes cerveaux. Ribot l'identifia en 1882 comme cause partielle des *Maladies de la volonté* qu'il étudiait. Pour lui, Coleridge avec son poème *Kubla Khan* exemplifiait parfaitement le caractère néfaste de l'« exubérance cérébrale » sur le plan de la volition humaine : puisque l'« activité intellectuelle exagérée » conduit à « une surabondance d'états de conscience, une production anormale de sentiments et d'idées dans un temps donné », elle met en péril, d'après Ribot, « la volonté chez l'homme raisonnable [qui] est une coordination extrêmement complexe et instable, fragile par sa supériorité même²⁶⁰ ». À coup sûr, le héros anonyme de *La Course à la Mort*, avec ses trous, ses silences, ses blancs d'écriture, constitue un cas qu'aurait aimé examiner Ribot; Émile Hennequin, le grand ami de Rod, ne se trompait pas en disant de ce pâle héros : « il est malade de la volonté et de la sensibilité²⁶¹ ». Bien sûr, la dimension malade du personnage contribuait nécessairement, d'après Hennequin, à amender un tant soit peu la vision du monde que donnaient à lire les précédentes des victimes du mal du siècle, issues du romantisme :

Celui que ce livre nous confesse est atteint plus profondément que dans son intelligence; [...] il se sait vaguement frappé au centre de son être et s'entend à démêler dans la contemplation de sa ruine morale les plus secrets symptômes.

Il ne profère plus les plaintes d'il y a un demi-siècle, il n'accuse ni le monde, ni la société, ni la destinée. [...] Après tous ses prédécesseurs il devine le premier que son mal est en lui et qu'aucune variation fortuite dans les circonstances ne l'en guérirait.

Sachant les hommes innocents de sa tristesse il consent à les plaindre de subir comme lui tout l'odieux d'une existence qu'il hait, et dont le console le seul et vain souci de se connaître.

L'impuissance de sa volonté, qui est la cause et le fond de son infortune, est par lui subtilement analysée; il distingue le penchant à suppléer aux actes par de vagues rêves, sa dépravation morose qui le porte à se regarder faire dans le peu qu'il fait et à se rendre ainsi de plus en plus incapable de toute action spontanée; enfin apparaît ce dernier symptôme de la décadence volitionnelle, la lassitude anticipée, le dégoût préventif qui détournent même de tout désir, de tout rêve d'entreprise et bornent définitivement en son incapacité le malade et le moribond que M. Rod étudie [...] ²⁶².

²⁶⁰ Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté*, op. cit., p. 98, 177.

²⁶¹ Émile Hennequin, *Quelques écrivains français*, op. cit., p. 214.

²⁶² *Ibid.*, p. 214-215. On notera que le héros éponyme d'*Obermann* de Senancour, tout romantique fût-il, n'incriminait pas, lui non plus, autre chose que lui-même.

Il ne faut pas manquer d'observer que, en même temps, la dysfonction du volontaire qui caractérise le héros rodien le rattache à la tradition du roman naturaliste, dont l'« affaiblissement de la volonté » était devenu « le thème habituel », comme l'affirme Bourget en 1885 : « Plusieurs de leurs personnages se regardent mourir, morceau par morceau, et font comme un inventaire de la grande banqueroute de facultés qu'il leur faut subir. Ils sont ainsi bien de leur temps²⁶³ ». En effet, c'est bien de cet inventaire dont il s'est agi, pour quelques-uns des plus prolifiques romanciers de la deuxième génération du naturalisme, lorsqu'ils ont voulu étudier le réel à leur manière, dès cette fameuse année 1884 où, selon le constat formulé par Zola, « les romans tomb[aient] dru comme grêle²⁶⁴ ». La comparaison de Zola évoque d'abord la multitude, la quantité effarante, mais aussi le poids, la pesanteur des volumes que les créateurs jettent sur le monde, et enfin la dévastation qu'ils occasionnent. Elle nous semble décrire on ne peut mieux le climat littéraire du moment.

Conclusion : Lazare, Werther, Obermann et renversements

Ainsi, l'atmosphère fin-de-siècle organise son propre malaise en fonction d'une mythologie apocalyptique qui intronise, en tant que point tournant dans l'évolution humaine, l'idée d'un développement intellectuel trop poussé. Le raffinement extrême des esprits, prouvée (aux yeux de la *doxa* fin-de-siècle) par la montée en puissance du diabolique Schopenhauer et de ses sulfureux suppôts, ferait

²⁶³ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 470, 471. Après avoir soutenu que les Goncourt « avaient deviné, caractérisé, montré » l'affaiblissement de la volonté, Bourget constate qu'il constitue « un phénomène si général qu'il s'est imposé à l'observation de presque tous les écrivains qui se préoccupent particulièrement d'exactitude » : « La maladie de la volonté sert de fondement à toute l'œuvre de M. Émile Zola, qui a édifié ses *Rougon-Macquart* sur l'hypothèse d'une névrose héréditaire. Pour M. Alphonse Daudet, esprit plus sensitif que philosophique, mais parvenu, à force de finesse dans la vision, jusqu'à la psychologie la plus aiguë, qu'est-ce que l'homme ? Une machine mise en mouvement par des sensations, et ces sensations il les montre morbides, douloureuses, suprêmement lancinantes et inquiètes. Tous les livres de M. J.-K. Huysmans, depuis *Marthe* jusqu'aux *Sœurs Vatard*, en passant par *En ménage* et *À vau-l'eau*, sont des monographies de l'impuissance d'agir, et des monographies semblables les romans de M. Guy de Maupassant, le plus robuste cependant et le moins maladif de tous les romanciers qui se sont révélés dans ces dix années. » *Ibid.*, p. 470-471.

²⁶⁴ Émile Zola, lettre à Édouard Rod du 21 mai 1884, *Correspondance*, *op. cit.*, t. IV, p. 112.

désormais avancer l'humanité à reculons; ayant atteint « ce paroxysme de civilisation » (HK 283), selon le mot d'Alis, elle se précipiterait dans la mort par excès d'acculturation. Les têtes trop lourdes à porter des hommes les tireraient vers la tombe. Selon la critique bien-pensante, *La Course à la Mort* inscrit Rod parmi « tout un clan de jeunes littérateurs » qui « ont voué un culte au suicide, au néant²⁶⁵ ». Mais une telle perspective, qu'on accole essentiellement à l'esprit décadent de la fin du siècle, a une longue histoire et traverse le siècle de part en part; et tout le long elle demeure intimement liée à la menace de la mort volontaire, comme en témoignent les considérations alarmistes qu'émet l'aliéniste Jean-Pierre Falret en 1822 dans son ouvrage scientifique *De l'hypochondrie et du suicide* :

On voit quelquefois, argue-t-il, des hommes de lettres, dont l'esprit est lassé par des études trop sérieuses et trop prolongées, croire qu'ils sont privés d'intelligence, qu'ils ne peuvent satisfaire aux devoirs les plus communs de la vie, qu'ils sont condamnés à la pauvreté, et éprouver le plus violent penchant au suicide.

Les personnes qui s'abandonnent à la fougue de leur imagination, qui fatiguent leur intelligence par une curiosité inquiète, par un attrait pour les théories et les hypothèses, par des réflexions concentrées sur un seul objet, présentent des conditions favorables au développement de cette maladie. L'habitude de réfléchir sur la mort rendait le suicide fréquent parmi les gymnosophistes et les stoïciens²⁶⁶.

On croirait lire la description des symptômes qui accablent le héros anonyme de *La Course à la Mort*, d'autant plus qu'à la page suivante Falret se met à gloser sur les dangers que représentent le goût de la lecture et celui de l'écoute de musique²⁶⁷. Néanmoins, la différence entre ce que décrivait Falret et ce que décrit Bourget quatre-vingts ans plus tard tient à la dimension collective du trouble.

²⁶⁵ Firmin Boissin, « La vie sociale dans le roman contemporain », *La Réforme sociale*, vol. 5, no 10 (1885), p. 503.

²⁶⁶ Jean-Pierre Falret, *De l'hypochondrie et du suicide*, op. cit., p. 21-22. Falret insiste sur ce point : « il n'est pas douteux que la profondeur des réflexions ne conduise à la mélancolie. » *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁷ « Si un goût sévère, une morale épurée, ne président point au choix des livres dont la jeunesse fait le sujet de ses méditations et de ses entretiens, l'exercice de l'intelligence peut devenir une cause de mort volontaire », prétend Falret. *Ibid.*, p. 22. L'aliéniste ajoute : « Les impressions répétées de la musique ne produisent point sur les nerfs et le cerveau les effets ordinaires de l'habitude; au lieu d'émousser le sentiment, elles font prédominer la sensibilité, impriment à toute l'économie les traits qui constituent le tempérament nerveux. On conçoit, d'après ses effets, combien la musique devient dangereuse lorsqu'elle devient une passion. » *Ibid.*, p. 23.

Au sein de la population atteinte de pessimisme se distinguaient bien entendu un certain nombre de types. Pour Zola, Lazare constituait la variante la plus courante²⁶⁸. Rod, quant à lui, tenait à l'idée que le mal-être schopenhauerisé, qui était le sien propre, celui qu'il étalait avec indolence dans les salons parisiens et les bureaux de la presse, n'avait pas d'antécédent précis, que c'était un inconfort face à la vie très réel et néanmoins inexplicable. Pour lui, l'esprit positif de Zola empêchait celui-ci d'envisager un spleen qui fût, comme le sien, sans source précise²⁶⁹. On comprend qu'avec *La Course à la Mort* il voulut démontrer à son maître et ami qu'il n'y avait pas que des jeunes savants déçus par la science et par la foi; qu'il y avait également des mélancoliques intrinsèques n'ayant jamais été initiés aux secrets de la science; qu'il y avait aussi des natures plus rares encore, ne tolérant seulement pas leur propre individualité. De fait, au contraire du pessimiste de *La Joie de vivre*, le narrateur de *La Course* n'a pas la vocation de représenter un type universel ou même général, il n'est pas le cas ordinaire du schopenhaueriste français qu'on rencontrait à l'époque sur les quais de Seine comme M. Folantin, « musa[nt], à petits pas, allant un jour à gauche, fouillant les boîtes des parapets, et un autre jour à droite, consultant les rayons, en plein vent, des livres en boutique » (AVL 35), ou « promenant son ennui » ostensiblement à la façon de Lazare du haut des falaises normandes (JV 886), l'air prêt à se jeter à l'eau plus par pose que par conviction. Il est le cas très particulier du schopenhauerisme qu'éprouve Rod lui-même, il est un versant de sa personnalité que, dans la fiction, l'auteur s'est complu à étudier de près et à pousser jusqu'à sa dernière extrémité. Le « romancier du pessimisme²⁷⁰ », comme l'appelle Firmin Roz, de fait

²⁶⁸ On notera que Rod conviendra de ce fait dans son essai de 1891, *Les Idées morales du temps présent* : « il y eut bientôt deux Schopenhauer, relate Rod en retraçant la fortune du pessimisme au sein de sa génération : le vrai l'auteur d'un gros ouvrage, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [...], qui restait oublié, sans lecteurs, sans influence; et le faux, tronqué, dénaturé, dont on faisait un oracle ou un épouvantail. Eh bien! c'est ce faux Schopenhauer surtout [qu'il faut étudier], parce que c'est en lui que s'est incarné tout un courant d'idées. » Édouard Rod, *Les Idées morales du temps présent*, Paris, Perrin, 1905, p. 45.

²⁶⁹ *Idem*, « La Joie de vivre », *loc. cit.*, p. 1.

²⁷⁰ Firmin Roz, *op. cit.*, p. 23. « M. Rod est ainsi le romancier du pessimisme, comme Leopardi en est le poète et Schopenhauer le philosophe », note Roz. *Ibid.*

confesse dans *La Course* cette obsession du trépas qui sera, selon Bourget, « le thème constant de ses créations : l'intensité de la vie sentimentale et morale à la fois empoisonnée et nourrie pour l'attente du dénouement inévitable²⁷¹ ». Tout à la conscience de « cette idée de la fin certaine, toujours menaçante et si rapide même lorsqu'elle est tardive²⁷² », note Bourget, Rod dut être profondément ému et interpellé par ce roman de Zola dont Maupassant, clairvoyant, a rendu compte comme suit :

Dans l'ironie amère de ce livre *La Joie de vivre*, Émile Zola a fait entrer une prodigieuse somme d'humanité. Parmi ses plus remarquables romans, il en a peu écrit qui aient autant de grandeur que l'histoire de cette simple famille bourgeoise dont les drames médiocres et terribles ont pour décor superbe la mer, la mer féroce comme la vie, comme elle impitoyable, comme elle infatigable, et qui ronge lentement un pauvre village de pêcheurs bâti dans un repli de falaise.

Et sur le livre entier plane, oiseau noir aux ailes étendues, la mort²⁷³.

Nous trouvons dans cette fascination de Rod pour la mort une seconde raison, peut-être plus puissante encore que le reproche des « Werther retournés », qui l'a poussé à répondre à l'œuvre de Zola par une œuvre de son propre crû. Aussi est-il permis de se demander si c'est la dimension explicitement schopenhauerienne de ces deux œuvres qui confère au dialogue littéraire qu'elles composent (lorsque comparées analytiquement) le pouvoir de transporter l'herméneute dans le domaine vaste des grandes questions philosophiques; ou si ce ne serait pas surtout la profonde attention qu'elles accordent à l'énigme de la mort, qui est « proprement le génie inspirateur ou le “musagète” de la philosophie », comme l'écrit Schopenhauer : « Sans la mort, il n'y aurait sans doute pas de philosophie²⁷⁴. » Il n'y aurait probablement pas de littérature réaliste non plus, car « l'ombre portée de la mort dans la vie » sert dans ce registre littéraire de « néant actif, œuvrant dans le mouvement même de la vie²⁷⁵ »,

²⁷¹ Paul Bourget, « Édouard Rod », *loc. cit.*, p. 286.

²⁷² *Ibid.*, p. 285.

²⁷³ Guy de Maupassant, « La jeune fille », d'abord paru dans *Le Gaulois* du 27 avril 1884, repris dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 301-302.

²⁷⁴ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 1203.

²⁷⁵ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, *op. cit.*, p. 253, 293. En fait, Cabanès prouve que la représentation positive du réel ne se passe pas de son envers, qui est la projection du négatif. Il résume de façon très convaincante le raisonnement l'ayant conduit à ce résultat assez osé, qui contrarie une bonne part des

d'après l'éloquente démonstration qu'en fait Jean-Louis Cabanès dans son *Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*.

Quoi qu'il en soit, ce dialogue entre romanciers les a conduits à produire les romans par lesquels ils se sont le plus approchés de l'idéal flaubertien du « livre sur rien » : peu de péripéties, peu de personnages, intrigue minimale, revirements rares... et beaucoup d'« analyse ». Voilà l'étrange et familière morale schopenhauerienne fort bien mise en application (renoncement, quiétisme, austérité, contemplation²⁷⁶). L'œuvre de Rod pousse l'ascèse des procédés romanesques plus loin que celle du maître, notamment en ce qui concerne le suicide final : Zola réserve ce coup de théâtre pour la toute dernière page de son livre, tandis que le diariste de Rod omet la chose entièrement, se contente d'une simple allusion à l'appel sensuel de la mort que vient confirmer le titre du livre. L'élément mélodramatique entre tous, sis sur la

clichés circulant à propos de cette littérature : « Nous avons voulu déconstruire – si nous osons ce grand mot – la conception traditionnelle du réalisme et de l'effet de réel. Celui-ci est la résultante d'une machine textuelle répétitive destinée à produire du même : c'est de là que naît le plus souvent l'illusion du vraisemblable. Mais ces jeux d'écho introduisent aussi du régressif, l'illusion, l'hallucination, le compulsif. L'effet de vie est doublé constamment par un effet de mort, par un effet de spectre, par un retour des revenants, par des images sans référents sensibles autres que la trace traumatique d'une émotion, d'un souvenir. Ces idées fixes, ces obsessions naissent encore d'une imagination informée par le désir qui fétichise (et nous revenons à l'esthétique, mais aussi à l'érotique) un détail, la partie d'un tout. En somme, c'est l'envers du réalisme que nous avons voulu faire émerger, comme si l'on remontait d'une photographie ressemblante au spectre blanchâtre qui s'inscrit dans un négatif et qui l'empreint. » *Ibid.*, p. 253.

²⁷⁶ Allemand d'origine – et par là suspect aux yeux d'une France encore ébranlée, mutilée et humiliée par la défaite – Schopenhauer redouble son étrangeté par son inclination à citer en exemple des sentences et préceptes exotiques, issus du bouddhisme et de l'hindouisme; cependant, la morale qu'il prêche épouse de près les contours de la morale chrétienne de tradition catholique, ce qui certes contribua grandement à son formidable succès auprès des Français. Huysmans converti au catholicisme reviendra sur cet aspect de la doctrine pessimiste dans sa « Préface écrite vingt ans après le roman » : « Je pourrais très bien signer maintenant les pages d'*À rebours* sur l'Église, car elles paraissent avoir été, en effet, écrites par un catholique. / Je me croyais bien loin de la religion pourtant! Je ne songeais pas que, de Schopenhauer que j'admirais plus que de raison, à l'*Ecclésiaste* et au *Livre de Job*, il n'y avait qu'un pas. Les prémisses sur le Pessimisme sont les mêmes, seulement, lorsqu'il s'agit de conclure, le philosophe se dérobe. [...] / Son Pessimisme n'est autre que celui des Écritures auxquelles il l'a emprunté. Il n'a pas dit plus que Salomon, plus que Job, plus même que l'*Imitation* qui a résumé, bien avant lui, toute sa philosophie en une phrase : "C'est vraiment une misère que de vivre sur la terre!" » Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 60-61.

première de couverture de ce bréviaire du suicide naturaliste et décadent qu'est *La Course à la Mort*, a donc été repoussé hors du livre.

S'il faut bien sûr ranger *La Course* parmi les œuvres qui, tout en prolongeant la voie naturaliste percée par l'auteur des *Rougon-Macquart*, s'en démarquèrent nettement, il ne faut pas manquer de la considérer comme un hommage tacite, de la part du jeune écrivain, au premier roman de Zola qu'il osa critiquer : *La Joie de vivre*. L'hommage prend l'aspect d'un approfondissement et d'un élargissement à la fois *rétro*, *intro* et *prospectif*, puisque sous cet angle *La Course à la Mort* instaure un dialogue avec la figure préalable qu'est Lazare Chanteau²⁷⁷, elle présente et éprouve celui-ci de l'intérieur, et du fait même passe de l'*observation* expérimentale, fondée sur des faits perçus de l'extérieur, à l'*expérimentation* morale, laquelle par son réalisme strict procure une nouvelle forme d'expérimentation pseudo-scientifique que la littérature peut accomplir. Loin de pratiquer une rupture radicale dans l'épistémologie littéraire, Rod avec sa *Course* innovait à même la formule naturaliste, l'étoffait, en apportant rien de moins qu'une nouvelle corde à l'arc déjà bien garni de celle-ci.

Ironiquement, ce tour de force exigea la reprise d'une des figures les moins originales de la littérature de l'époque, celle de ces jeunes gens qui, selon la belle expression de Rod, sont « incapables du bonheur » (CM 68). À ce titre, Zola n'avait

²⁷⁷ La genèse des deux romans comporte de remarquables recoupements qui mériteraient d'être examinés de près. Signalons l'un d'eux. D'après l'« Ancien Plan » de Zola (1880), Lazare au tout début de son existence était une jeune femme « nerveuse qui sanglote, qui s'exaspère », quelque nièce d'un herboriste, « détraquée par la douleur ». Émile Zola, Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, B.N.F., N.A.F., Ms 10.311, f^{os} 368-369. Or, l'une des premières versions de *La Course à la Mort*, narrée façon naturaliste (à la troisième personne), propose une réécriture au moins indirecte du personnage de Lazare, sous les traits d'une jeune femme de la haute société parisienne, Georgine (qui dans la version publiée allait devenir Céline, héroïne à peine esquissée, de tempérament beaucoup moins sombre). Ce Lazare féminin souffre de la névrose fin-de-siècle, elle se montre réceptive aux idées schopenhaueriennes ainsi qu'à l'idéalisme du narrateur sous l'influence desquels elle devient « une créature étrange, extra-humaine et détraquée », étouffée par « tout cet ennui des maladies morales que dix-huit siècles de civilisation contre nature nous avaient léguées. » Édouard Rod, manuscrit inédit cité par Michael Lerner, « The unpublished Manuscripts of Edouard Rod's "La Course à la Mort" », *loc. cit.*, p. 72.

pas tort de parler d'eux comme s'ils étaient Werther réincarné. Le contexte fin-de-siècle lui donnait raison : le triste héros de Goethe n'avait-il pas été *la* grande figure littéraire de la fin du siècle précédent? Peut-être revit-il tous les cent ans.

Mais un siècle de littérature laisse des traces, et la gageure fatale de Werther en 1774 pour retrouver l'élue de son cœur dans l'au-delà devait paraître bien puérile et naïve à ces sceptiques incroyants qu'étaient, en 1880-85, les romanciers naturalistes. Déjà Flaubert en 1857 avait placé entre les mains de la jeune couventine Emma les « méandres lamartiniens », lesquels réverbéraient « la voix de l'Éternel discourant dans les vallons », et cette voix tonnante s'en trouvait discréditée (MB 360). Le problème qui préoccupait les naturalistes jusque dans leurs discussions de salon n'était pas moins littéraire que celui d'Emma, il concernait l'oblitération de la souffrance humaine en régime laïc, par l'application des théories de Schopenhauer (thème capital des lettres françaises dans la décennie 1880). C'est là précisément l'enjeu premier de *La Joie de vivre* comme de *La Course à la Mort*; et si la narration de Zola se garde d'apporter une réponse définitive²⁷⁸, celle de Rod s'aventure sur le chemin emprunté jadis par Werther, mais pour d'autres motifs. Or, quel que soit le siècle où on se trouve, et quelle que soit la motivation, de tels projets métaphysiques impliquent une fuite hors du temps et de l'espace communs, c'est-à-dire l'accès à un état privilégié. Et leur mise en place au sein d'un appareil textuel comporte nécessairement des effets souterrains, souvent majeurs, qui structurent le récit.

²⁷⁸ Rod des années plus tard allait soulever ce point pour le reprocher à Zola. Regrettant la théorie de l'impersonnalité, il questionnait la moralité de s'improviser ainsi en littérature « le "savant des sciences humaines", qui veut observer les hommes sans les aimer, sans les guider, sans se préoccuper de leur avenir, de leur BIEN, indifférent comme un collectionneur d'insectes ou de timbres-poste, impassible comme un physiologiste dans son laboratoire ». Édouard Rod, *Les Idées morales du temps présent*, op. cit., p. 92-93. Rod se demandait si, par manque d'une morale conclusive suffisamment évidente, les volumes des *Rougon-Macquart* ne constituaient pas « un dangereux spectacle pour les simples, esclaves de leurs impressions et gouvernés par des instincts trop facilement excités ». *Ibid.*, p. 96. En sorte qu'il retournait contre Zola le principal reproche dont sa *Course à la Mort* avait fait l'objet, notamment sous le regard critique de Sarcey. Voir aussi Lerner, « Édouard Rod and Émile Zola, II », loc. cit., p. 31-39.

Plus on avance dans la lecture chez Goethe, plus prend de place « l'éditeur » appartenant au récit-cadre; parallèlement, l'intervalle de temps écoulé entre chaque lettre de Werther raccourcit peu à peu, et les notations se font plus précises en termes de date ou d'heure – on lit par exemple l'indication « Après onze heures²⁷⁹ » à la toute fin du roman. Le tout a pour conséquence de retarder le dénouement attendu. C'est tout le contraire dans *La Course à la Mort*, où petit à petit les entrées de journal s'espacent dans le temps, raccourcissent, avec pour résultat d'accélérer le rythme; parallèlement, les datations perdent en exactitude, jusqu'à disparaître entièrement, façon ne serait-ce que partielle d'abolir le temps, avant de l'abolir tout à fait avec le point final du livre. Mais ce point final est triple en réalité, car ce sont des points de suspension qui closent le récit, et au lieu de le finir, ils le prolongent et le suspendent en disant : « à suivre ». Par où on retrouve l'incertitude caractéristique de Rod.

Nous avons vu que, lorsque le héros s'enlève la vie d'avoir constaté la vanité de « contempler passivement » les inutiles floraisons de la terre, il ne met pas à mort ses seules velléités pessimistes, il attend aussi à la théorie naturaliste qui préconise l'observation impassible de la nature. Lerner a bien remarqué que le héros anonyme de *La Course à la Mort* évoque implicitement, par des schèmes narratifs revisités ou par des réminiscences discrètement identifiables, une à une plusieurs des œuvres antérieures de Rod et les traite comme siennes²⁸⁰; la dissolution effective de l'homme de lettres héros de ce roman de 1885 prend donc le sens d'un suicide de toute l'œuvre naturaliste que Rod a publiée à ce jour. Voilà une preuve de plus du rôle prépondérant que joue l'homicide de soi dans l'imaginaire décadent tel qu'il apparaît lorsqu'il naît du flanc du naturalisme en Ève incomplète et perverse. Aussi, sur le registre de la

²⁷⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, op. cit., p. 118.

²⁸⁰ Lerner identifie les romans *Palmyre Veulard*, *La Chute de Miss Topsy*, il mentionne aussi la nouvelle « Fausse route » qui fait partie du recueil *L'Autopsie du docteur Z****, à quoi nous ajouterions sans hésiter la nouvelle titre (comme notre analyse le démontre) ainsi que « La Kneipe » et « Quinze jours au pays de Wagner » qui font le pittoresque portrait de l'Outre-Rhin, de même que les romans *Côte-à-côte* et *La Femme d'Henri Vanneau*, dont les affinités thématiques avec *La Course* sont majeures. Michael G. Lerner, Édouard Rod, op. cit., p. 81-83.

décadence non pas exubérante à la manière d'*À rebours*, mais lacunaire, décomposée, éventée, *La Course à la Mort* représente un jalon incontournable, que le temps a pourtant effacé comme s'est lentement effacé le pauvre héros qui en tenait le rôle central.

À relire cependant la première entrée du journal il semble que, par un singulier renversement, ce ne soit pas le diariste qui s'efface tout seul, de lui-même; ce serait plutôt l'écriture qui l'efface, lui :

J'ai d'abord résisté à la tentation de prendre des notes sur ce drame intime : mes impressions s'affaiblissent quand je les écris, – et je tenais à ménager leurs forces; mais la curiosité l'emporte : peut-être que cette occasion est suprême, peut-être qu'à force de me chercher à travers les circonstances actuelles, je finirai par me découvrir, peut-être que cette aventure est le dernier stade qui précède pour moi la connaissance de moi-même... Science inutile entre toutes, quoi qu'en ait dit le sage, mais dont les séductions sont irrésistibles, et dont, hélas! il n'est pas donné à chacun d'être privé! (CM 40-41.)

Comme toute autopsie, comme tout roman naturaliste, l'objectif au moins à demi avoué de cette *Course* est donc double, soit faire œuvre de connaissance tout en ouvrant la voie à un éventuel apaisement (hors texte²⁸¹) de la plaie morale à l'étude. Ainsi, ce que le diariste rodien expose comme programme – et instaure comme pacte de lecture –, c'est une quête de savoir sur soi-même. Quoi de plus salubre, quoi de plus convenable? Ne soyons pas dupe. Aussitôt formulée, cette noble volonté de guérison se désagrège, car le soin que le diariste met à récuser au passage l'utilitarisme du « connais-toi toi-même » socratique inscrit son enquête dans le domaine des pulsions irrépressibles : c'est plus fort que lui, il aurait beau vouloir agir autrement, il ne pourrait. Revoilà le nœud (coulissant) de la formule naturaliste. Ironiquement, ce triste personnage qui se cherche finit de fait par se trouver, en disparaissant à la fin de son journal intime.

²⁸¹ Nous l'avons vu : sauf de rares exceptions, les protagonistes naturalistes victimes de leurs mauvais penchants ne trouvent pas eux-mêmes de guérison; il revient au lecteur du roman de tirer lui-même les leçons de l'histoire racontée. Voir notre chapitre III.

Jusqu'ici l'exégèse littéraire ou bien a carrément négligé l'œuvre d'Édouard Rod ou bien s'est obstinée à en démontrer la profonde originalité, insistant sur les cassures de ton, de propos, de sujet, de manière qu'a pu tenter d'opérer l'auteur au sein du champ littéraire de son époque. Cette seconde attitude de la critique a tiré parti de la crise du roman qui se déclare dans les années 1880 pour positionner l'auteur de *La Course à la Mort* carrément hors du circuit littéraire et le montrer tout à fait coupé des tremblements dont vibra la grande décennie naturaliste. Même Lerner, lequel est de tous les exégètes rodiens celui qui décrit avec le plus de nuance le processus de mûrissement de Rod écrivain – qui avec *La Course à la Mort* passa du statut d'épigone zolien à celui d'auteur respecté exerçant une formule littéraire bien à lui –, s'entête à marquer ce passage comme une rupture entre maître et disciple, et comme l'effondrement d'une école littéraire faisant place à une littérature foncièrement nouvelle²⁸². L'objectif avoué de cette critique, louable, était d'ériger Rod, auteur oublié, en écrivain à part entière, libéré du carcan naturaliste qui l'enfermait dans un rôle secondaire de terne disciple. Outre qu'elles reprenaient bêtement la stratégie mise en œuvre par Rod lui-même pour se distinguer de ses confrères dès 1884-85, ces manœuvres, possiblement nécessaires à raviver l'intérêt pour un écrivain innovateur, injustement négligé, se sont faites au détriment de l'évidente continuité qui oriente le développement et la progression de l'esthétique pessimiste de Rod romancier par rapport à celle du chef de file du naturalisme, ce maître admiré auquel il demeura étroitement lié sa vie durant. Dans une perspective inverse où il s'agit d'examiner comment Zola est parvenu à naviguer les eaux houleuses de cette période sans faire naufrage – perspective qui préserve cependant l'idée de discontinuité (et même s'appuie sur elle) –, Colin attaque de front les alternatives plus « spiritualistes », « idéalistes » ou « philosophiques » (dans le

²⁸² S'il concède que *La Course à la Mort* constitue moins une « révolution » qu'une « renaissance » dans la carrière littéraire de Rod, Lerner parle quand même de « la dénégation graduelle du naturalisme » par Rod et de la désintégration du courant : « the disintegration of Zola's Naturalism and the emergence of different but related doctrines ». Michael G. Lerner, *Édouard Rod*, op. cit., p. 80; *idem*, « Édouard Rod et Émile Zola I », loc. cit., p. 55; *idem*, « The unpublished Manuscripts of Édouard Rod's "La Course à la Mort" », loc. cit., p. 68.

désordre : roman psychologique, roman décadent, roman à la russe, etc.) qui tentèrent de se substituer au naturalisme :

La lecture des romans des renégats du naturalisme qui ont tenté de fuir les pistes qu'ils avaient jusqu'ici suivies surprend aujourd'hui. Tout se passe comme si le poids charnel des personnages s'était évanoui : le refus de toute trivialité les conduit à faire évoluer des figures anémiques dans des milieux si convenus qu'ils découragent l'attention. La marquise ne se lasse pas de sortir à cinq heures dans ces romans pulvérulents. Rod, dès 1885, livre les réflexions ennuyées d'un personnage schopenhauerien qui n'a pas même de nom dans *La Course à la Mort*²⁸³.

On mesure donc l'importance des résultats auxquels nous conduit l'analyse de la mort volontaire du point de vue de l'histoire littéraire. Au lieu de redéployer la vieille thèse qui veut que chaque nouveau mouvement littéraire prenne nécessairement le haut du pavé en renversant le monument antérieur, par besoin de se ménager une place au soleil²⁸⁴, notre approche permet de rétablir la contiguïté et même la connexité qui existe entre le naturalisme et la décadence en littérature.

Remarquons, d'ailleurs, qu'un an après la parution de *La Course à la Mort*, dans une chronique du *Gaulois* où il pourfendait l'égoïsme, l'hypocrisie, l'inculture et les turpitudes faciles de la vie moderne, Octave Mirbeau (à ce stade de sa carrière celui-ci appelait encore Zola son « cher et grand maître²⁸⁵ ») allait reprendre le même argument de l'homme d'intelligence supérieure qui dans une lettre-confession explique ses raisons intimes d'attenter à ses jours :

Enfin, pourquoi se tue-t-on? Cela est très malaisé à expliquer. Dans les temps corrompus, dans les sociétés à leur déclin, comme est la nôtre, en dehors des cas ordinaires et connus de

²⁸³ René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés, op. cit.*, p. 252.

²⁸⁴ « Mais n'en va-t-il pas ainsi toujours? La génération nouvelle a besoin, pour s'affirmer mieux, de nier celle qui la précède et dont elle dérive, en attendant qu'elle soit niée à son tour par les successeurs qu'elle aura formés », écrivait Bourget l'année de la parution de *La Course à la Mort*. Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 477. Certes, il en va toujours ainsi si l'on se fie aux romanciers eux-mêmes, qui éprouvent le besoin très œdipien d'assassiner leurs pères spirituels pour s'affirmer à leur tour; cependant, si c'est une thèse que les romanciers eux-mêmes n'ont cessé de marteler, ils le font parfois au détriment de l'exactitude, comme nous l'avons vu avec les préfaces rétrospectives et les essais autobiographiques de Rod.

²⁸⁵ Octave Mirbeau, lettre à Émile Zola du 19 avril 1886, cité par Henri Mitterand, « Étude, *L'Œuvre* », dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, t. IV, p. 1389.

déshonneur, d'amour contrarié, de ruine, on se tue pour rien, par ennui de vivre, par besoin d'autre chose que de vivre²⁸⁶.

Preuve de la continuité d'une pensée naturaliste éminemment fascinée par le suicide. Aussi est-il grand temps de nuancer les positions et de commencer à prendre conscience, en ce qui concerne Édouard Rod romancier, de ce que Jérôme Solal a récemment observé à propos de Huysmans : « Pour "trouver du nouveau" dans la fiction, il s'affiche *avec* et *contre* le Naturalisme²⁸⁷. » Si pour Michael G. Lerner l'injonction de Zola « – Eh bien! si j'ai détruit, – reconstruisez! » représente l'énoncé directeur de la carrière de Rod, « le mot-clé de son propre développement moral et littéraire²⁸⁸ », on ne peut, en tout état de cause, affirmer qu'elle se soit réalisée avec *La Course à la Mort*, qui pourtant est censée être cette œuvre par laquelle Rod rompit avec le naturalisme. Rod avec ce roman continuait d'illustrer la dissolution des énergies d'un « siècle caduc²⁸⁹ », selon le mot de Bourget; il poursuivait l'œuvre du « poète de l'effondrement », Émile Zola, la prolongeait à sa manière. En sorte que, si Pierre-Jean Dufief n'hésite pas à parler d'un « naturalisme artiste²⁹⁰ » pour décrire l'esthétique de l'auteur d'*À rebours*, sans doute faut-il avancer la dénomination du « naturalisme cérébral » pour rendre justice à l'auteur de *La Course à la Mort*, en foi de quoi on dira, avec René-Pierre Colin, qu'il n'y a pas *un*, mais « *des naturalismes*²⁹¹ » et, avec Michel Raimond, qu'« un naturalisme assagi et élargi était appelé à se dégager peu à peu des ruines d'un naturalisme brutal », puisque « bien des romanciers, qui le prétendaient disparu, s'inspiraient de ses procédés²⁹² ».

²⁸⁶ *Idem*, « Le suicide », *Le Gaulois*, 3^e série, vol. 20, no 1331 (19 avril 1886), p. 1.

²⁸⁷ Jérôme Solal, « Avant-propos », dans Jérôme Solal (dir.), *Figures et fictions du naturalisme*, *op. cit.*, p. 8.

²⁸⁸ Michael G. Lerner, « Autour d'une conversation », *loc. cit.*, p. 272.

²⁸⁹ Paul Bourget, « Psychologie contemporaine : MM. Edmond et Jules de Goncourt », *loc. cit.*, p. 471.

²⁹⁰ Pierre-Jean Dufief, « Huysmans et Goncourt : le naturalisme artiste », *loc. cit.*, p. 25-39.

²⁹¹ René-Pierre Colin, « Huysmans, naturaliste malgré lui? », dans Jérôme Solal (dir.), *Figures et fictions du naturalisme*, *op. cit.*, p. 22.

²⁹² Michel Raimond, *op. cit.*, p. 26.

En fait, l'unique réelle réserve de Rod envers celui qu'il considéra toujours comme « le plus puissant de nos romanciers contemporains²⁹³ » tenait au manque de compassion démontré par l'auteur pour la souffrance de ses personnages : l'observation zolienne des plaies humaines et sociales paraissait trop dure, trop froide, et la logique concaténée de l'action, trop implacable au goût de Rod²⁹⁴. C'est la seule récrimination contre Zola qu'on puisse observer nettement à la lecture des œuvres et des prises de position théoriques de Rod, la seule qu'on puisse admettre eu égard à la véritable manière dont le maître de Médan pratiquait son naturalisme (dans *Les Rougon-Macquart*), la seule qu'on puisse retenir lorsqu'on fait la part de ce qui relève des joutes du champ littéraire. Une nuance mérite tout de même d'être apportée : Rod, clairement, et toute sa carrière d'homme de lettres en témoigne, était avant tout préoccupé du problème (ou du tiraillement) moral qu'une situation donnée pouvait présenter; le choc entre les nécessités du corps et celles de l'âme, l'adversité entre l'esprit et la matière, bref, les tortures de la psychologie sont toute la matière de ses premières œuvres ouvertement naturalistes comme de sa production ultérieure; dans ses récits, l'auteur suisse prend toujours soin de bien asseoir l'arrière-plan familial et l'éducation de ses protagonistes, tout en mettant en contexte avec netteté le nœud moral qu'il donne à lire, et il insiste sans ambages sur la part jouée par les réalités extérieures au personnage dans les conflits intérieurs. En cela, quoi qu'il ait pu prétendre ici ou là, Rod ne s'écarte pas de la pratique de Zola. Nous concédons, cependant, que certains effets d'atténuation propres à la sensibilité rodienne estompent les puissantes saillies et amortissent les heurts que le public de l'époque pouvait éprouver à la lecture d'un volume des *Rougon-Macquart*; la plupart de ces

²⁹³ Édouard Rod, *Les Idées morales du temps présent*, op. cit., p. 81, note 1.

²⁹⁴ C'est dans *Les Idées morales du temps présent* que Rod exprime sa récrimination avec le plus de netteté : « Quelquefois, c'est vrai, il paraît s'intéresser à ses personnages et souffrir avec eux : il est plein de tendresse pour cette pauvre Lalie de l'*Assommoir*, que le fouet brutal de son père fait tourner comme une toupie dans sa mansarde démeublée; et dans *Germinal*, il laisse éclater sa compassion pour les mineurs épuisés par le travail, affamés par la grève. Mais ce sont là des exceptions : le plus souvent il ne reste pas même impassible, il semble mépriser ou haïr les êtres qu'il a pourtant créés et dont il raconte avec une âpreté satirique les turpitudes et les infamies. » *Ibid.*, p. 88.

adoucissements de la mécanique naturaliste ne résultent pas tant d'une réelle refonte de la formule que d'un certain nombre de particularités propres aux récits rodien : la possibilité d'un phénomène sans cause assignable, le souci « moral » de compassion pour les personnages, à quoi s'ajoute la dominante du doute qui, chez Rod, plane comme le principal oiseau de proie des destins ratés. Sous les ailes vastement déployées de ce charognard habile à dévorer le foie des Prométhée sécréteurs de bile noire s'étend une ombre qui recouvre légèrement les mécanismes humains. C'est pour cela que l'engrenage qui mène le héros à sa fin désolante semble plus lâche, moins éclatant chez Rod qu'ailleurs²⁹⁵. *La Course à la Mort* constitue assurément l'exemple entre tous de ce naturalisme de l'incertitude.

Remarquons, pour finir, que la formule « les Werther retournés » détient une polysémie qui peut passer inaperçue, significative néanmoins. Zola en l'employant évoque le retour de Werther parmi nous, la résurgence, sous forme de hantise, d'un certain romantisme autolytique au sein des lettres de la fin du siècle, écho atavique du premier romantisme né dans les dernières décennies du siècle précédent. Mais dans le cadre de *La Joie de vivre*, appliquée à Lazare, l'expression favorite de Zola tend à prendre le sens de Werther *renversé* : Werther retourné, comme on retourne un gant ou sa veste, selon l'adage. En effet, un passage du roman signale la délinquance du personnage vis-à-vis de son modèle romantique :

Pourquoi s'agiter ? la science était bornée, on n'empêchait rien et on ne déterminait rien. Il avait l'ennui sceptique de toute sa génération, non plus cet ennui romantique des Werther et des René, pleurant le regret des anciennes croyances, mais l'ennui des nouveaux héros du doute, des jeunes chimistes qui se fâchent et déclarent le monde impossible, parce qu'ils n'ont pas d'un coup trouvé la vie au fond de leurs cornues. (JV 1057.)

Le personnage de Lazare retourne Werther sur lui-même dans une triple mesure. Premièrement, il est un faux jeune, sa jeunesse n'est pas impétueuse comme l'est « un

²⁹⁵ Du reste, Rod dans sa préface de 1889 revendiquait le vague et l'imprécis de son écriture de romancier : « il faudrait échapper plus complètement à la tyrannie des faits trop concrets et des figures trop précises, afin que leur sens général pût se dégager plus facilement ; il faudrait revenir, sous une forme à trouver, au *Symbole* ». Édouard Rod, « Préface », *Les Trois Cœurs*, op. cit., p. 23.

petit enfant malade » à qui l'on « cède en tout²⁹⁶ », ainsi que se décrit le héros de Goethe; elle est décrépète d'avance, vieillie d'emblée; Pauline, perspicace, s'en aperçoit très tôt : « Pour elle, son cousin devait être malade, il voyait la vie comme les vieux. » (JV 851.) Lazare convient lui-même de la chose un peu plus tard, lorsque sa mère foment le projet de le marier à Pauline : « Un drôle de marché que tu fais là, ma pauvre enfant! Si tu savais comme je suis vieux, au fond!... » avoue-t-il à sa promise (JV 874). Vieux d'une bonne centaine d'années en effet, lui qui naquit sous la plume de Goethe en 1774. Deuxièmement, il affecte de « ricaner de tout » (JV 883), de froidement railler la souffrance humaine, il « plaisant[e] férocement la médecine, la me[t] au défi de guérir seulement un rhume de cerveau », clamant en d'amers sarcasmes la vanité des efforts de la science (JV 851), alors qu'on imagine mal Werther, la main sur le cœur, verser dans le cynisme. Enfin, il n'éprouve aucune attirance pour la mort, il la craint viscéralement, il l'évoque à répétition et chaque fois s'en trouve plus mal, compulsivement il revient à elle comme un chien battu retourne à son maître despotique, tandis que l'ardent Werther ne cesse de parler d'elle avec appétence et envie : celui-ci avoue connaître « des moments » où il serait « homme à [s]e tirer une balle dans la tête²⁹⁷ », ce qu'il fera; il s'applique « tout à coup », « brusquement », le sordide baiser d'une bouche de pistolet « sur le front²⁹⁸ »; il assimile le suicide « aux grandes actions²⁹⁹ »; évoque régulièrement la mort volontaire comme solution à un problème (« alors on se donnerait volontiers d'un couteau dans le cœur³⁰⁰ ») ou comme geste libérateur (« je voudrais m'ouvrir une veine qui me procurât la liberté éternelle³⁰¹ »). Tout bien considéré, si le diariste de Rod rappelle l'âme désolée du premier romantisme, c'est peut-être uniquement parce qu'il n'est autre que la reproduction sur un mode révisé, voire renversé, d'un Werther renversé, ce qui à peu de chose près rétablit le Werther original.

²⁹⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, op. cit., p. 8.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 67.

Mais le véritable modèle romantique du roman de Rod n'est pas exactement celui-là. S'il constitue effectivement une réédition du « Werther retourné » de Zola et par là entretient nombre d'affinités avec le héros suicidaire de Goethe, le héros anonyme de *La Course* rappelle encore plus nettement une autre figure capitale des premiers désenchantements du romantisme : Obermann, dont une importante portion de l'existence s'écoule dans le Vaud, canton suisse où naquit et grandit Édouard Rod. Trublot ne s'y était pas trompé, rendant compte de *La Course à la Mort*, car par deux fois il avait fait allusion à cette œuvre : « Par Senancour, c'est trop³⁰² ! » s'était-il écrié, reprochant à l'anémique héros anonyme, « cet Obermann de 1885³⁰³ », son manque de vitalité et de cohésion. Quoi qu'en dise Émile Hennequin³⁰⁴, la *Course* de Rod paraît à plusieurs égards n'être autre chose que la refonte fin-de-siècle d'*Obermann*, à croire que Rod a retrempé l'œuvre de Senancour dans le pessimisme schopenhauerien pour renouveler, à la façon d'une teinture, le gris coloris du mal de vivre d'origine. Roman qui n'en est pas un, d'après le jugement édicté par l'éditeur factice que Senancour a mis en charge de « prévenir qu'on n'y trouve ni esprit, ni science; que ce n'est pas un *ouvrage*, et que peut-être même on dira : Ce n'est pas un livre raisonnable », *Obermann* se présente comme un recueil de « lettres sans art, sans intrigue³⁰⁵ », dépouillées de propos global ou de ligne directrice, où le destinataire se plaît à écrire sans but, comme on se promène; ce qui les lie ensemble, outre le destinataire (toujours le même), c'est un mal du siècle phénoménalement développé, donc un mal dépourvu de cause assignable³⁰⁶, surgi dans la première des lettres :

³⁰² Paul Alexis (sous le pseudonyme de Trublot), « Une revue de vieux », *loc. cit.*, p. 3.

³⁰³ *Idem*, « La Course à la Morgue », *loc. cit.*, p. 3.

³⁰⁴ Pour magnifier la portée littéraire et l'innovation stylistique de *La Course à la Mort*, le meilleur ami de Rod s'était permis dans son étude du livre d'en exagérer outre mesure l'apport révolutionnaire : « Par son intrigue encore ce roman est original et se distingue surtout du *Werther* et de l'*Obermann* du commencement de ce siècle », s'enflammait-il. Émile Hennequin, *op. cit.*, p. 216.

³⁰⁵ Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, *op. cit.*, p. 51.

³⁰⁶ En fait, la cause du malaise d'*Obermann* est révélée dans l'avant-dernière des quatre-vingt-douze lettres qui forment le roman : il a voulu gravir le col du Grand-Saint-Bernard sans grand équipement ni bonne préparation, et malgré qu'il ait été sauvé, l'alpiniste débutant, qui était déjà de constitution

[J]e vis qu'il n'y avait d'accord ni entre moi et la société, ni entre mes besoins et les choses qu'elle a faites. Je m'arrêtai avec effroi, sentant que j'allais livrer ma vie à des ennuis intolérables, à des dégoûts sans terme comme sans objet. [...] Pourquoi la terre est-elle aussi désenchantée à mes yeux? Je ne connais point la satiété, je trouve partout le vide.

Dans ce jour, le premier où je sentis le néant qui m'environne, dans ce jour qui a changé ma vie, si les pages de ma destinée se fussent trouvées entre mes mains pour être déroulées ou fermées à jamais, avec quelle indifférence j'eusse abandonné la vaine succession de ces heures si longues et si fugitives, que tant d'amertumes flétrissent, et que nulle véritable joie ne consolera! [...]

Ce jour d'irrésolution fut du moins un jour de lumière : il me fit reconnaître en moi ce que je n'y voyais pas distinctement³⁰⁷.

Ainsi, ce qu'Obermann déclare à l'orée de ses lettres, c'est qu'avoir su, il se serait enlevé la vie dès le départ; puis, empreint du parti pris qui quatre-vingts ans plus tard sera celui des premiers démissionnaires du naturalisme, il entonne l'*a priori* solipsiste des futurs romans de la vie cérébrale : « La vie réelle de l'homme est en lui-même, celle qu'il reçoit du dehors n'est qu'accidentelle³⁰⁸. » Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que le critique Fernand Chaffiol-Debillemont ait brandi, à propos de ce livre, le même genre d'épouvantail que Robida à propos de *La Joie de vivre* ou que Sarcey à propos de *La Course* : « Senancour provoqua tant d'avortements intellectuels et sentimentaux³⁰⁹ ». Fasciné par tout ce qui finit, par l'automne des choses qu'il érotise volontiers, le héros de Senancour, se disant « atteint, jeune encore, [d]es regrets de la vieillesse³¹⁰ », se complaît à creuser son mal-être, à l'examiner sous tous les angles, à le décrire posément, à spéculer sur lui, à en jouir comme d'un privilège, façons que reprend la propension obsessionnelle du diariste de Rod :

Il est des jours pour les douleurs : nous aimons à les chercher dans nous, à suivre leurs profondeurs, et à rester surpris devant leurs proportions démesurées; nous essayons, du moins dans les misères humaines, cet infini que nous voulons donner à notre ombre avant qu'un souffle du temps l'efface³¹¹.

fragile, a ramené de cette mésaventure un trouble nerveux qui va s'empirant au fur et à mesure qu'avance sa correspondance.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁰⁹ Fernand Chaffiol-Debillemont, *Suicides et misères romantiques*, op. cit., p. 28.

³¹⁰ Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, op. cit., p. 176.

³¹¹ *Ibid.*, p. 120.

Plus encore que l'auto-analyse, Obermann aime s'égarer dans la nature, « [s]e perdre dans des torrens [*sic*], des fondrières, des lieux romantiques et terribles³¹² », et s'y évanouir; il ne cesse de « végéter », et ce verbe est particulièrement récurrent sous sa plume, lui qui en vient même à y associer une extase : « le plus grand bonheur que nous devions attendre, [est] celui de n'en attendre d'autre que de végéter utiles et paisibles. On est bien moins malheureux quand on ne veut plus que vivre³¹³ ». Autrement dit, la joie dispensée par l'existence végétative en est une toute régressive, puisqu'il s'agit de reculer dans les stades de développement de la pensée pour retrouver la plénitude des êtres inférieurs qui s'ébrouent dans l'hébétude de l'insouciance végétale, de revenir à l'état précritique d'une existence sans réflexion, sans pensée. Et, ayant médité sur la mort volontaire suffisamment pour se convaincre de sa recevabilité éthique et de son honorabilité morale, Obermann se satisfait à l'idée qu'il peut à tout moment en finir – « il suffit à ma sécurité d'être certain que le poids inutile pourra être secoué quand il me pressera trop³¹⁴ », écrit-il. Il trouvera une solution bien tardive à son tourment : « Que faire donc? Je crois définitivement qu'il ne m'est donné que d'écrire³¹⁵. » À preuve, les quelque quatre-vingt-dix lettres qui précèdent celle-là... Il se décide ainsi à travailler, et dès lors sa « tâche est indiquée », ce sera d'écrire « un ouvrage utile », « si ce n'est avec bonheur, avec éclat, du moins avec quelque zèle et quelque dignité³¹⁶ ». En résumé, le projet régressif est abandonné, l'écriture l'emporte en tant que processus salutaire, cathartique, utile pour soi et peut-être même pour autrui qui lira.

C'est dire que Rod, avec le dénouement qu'il a donné à sa *Course*, ne renversait pas seulement le Werther retourné-renversé de Zola, il renversait la

³¹² *Ibid.*, p. 110.

³¹³ *Ibid.*, p. 165.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 209. « S'il fallait choisir à l'instant, ou de briser tous les liens, ou d'y rester nécessairement attaché pendant quarante ans encore, je crois que j'hésiterais peu; mais je me hâte moins, parce que dans quelques mois je le pourrai comme aujourd'hui », explique Obermann. *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*, p. 457-458.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 459.

conclusion de l'Obermann de Senancour, en mettant fin à l'écriture au profit du *végéter*. Au demeurant, la plongée régressive dans la nature dont le but consiste à retrouver l'état élémentaire d'avant la connaissance et de mener la vie que mènent les plantes – grand saut impossible à réaliser autrement que par la mort (pour l'homme qui garde toute sa tête) – n'est jamais qu'un bond vers le renouveau, comme l'indique la dernière phrase de *La Terre* d'Émile Zola : « Des morts, des semences, et le pain poussait de la terre³¹⁷. »

³¹⁷ Émile Zola, *La Terre*, dans *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 811.

CHAPITRE VII

*FORT COMME LA MORT : LE TEMPS D'OLIVIER BERTIN*¹

Les caprices qui naissent de l'amour
ressemblent aux feux follets :
ils donnent les illusions les plus
vives, ils nous conduisent dans
le marécage et s'évanouissent².
ARTHUR SCHOPENHAUER

Guy de Maupassant a hésité au moment d'intituler son cinquième roman. Trois titres sont envisagés entre l'été 1888 et l'hiver 1889 : *Vieux-jeunes*, *Les Ruines vivantes* et *Les Jours de trop*³. Quand l'œuvre paraît en préoriginale dans les pages de la *Revue illustrée*, dès le 1^{er} février et jusqu'au 15 mai 1889, elle a pour nom *Fort comme la mort*. Ce choix assez tardif, et qui détonne dans le lot, restera. Point de vieillesse ici, point de caducité. L'antithèse « vieux-jeunes », l'oxymore « ruines vivantes » et le jugement sévère des « jours de trop » laissent place à la résonance phonétique d'une comparaison vaguement familière qui, tronquée, a le mérite d'être énigmatique. Qu'est-ce qui est « fort comme la mort » ? peut se demander le lecteur, s'il n'a plus souvenir du célèbre verset 6 du chapitre VIII du *Cantique des Cantiques* :

Mets-moi comme un sceau sur ton cœur,
comme un sceau sur ton bras,
car l'Amour est fort comme la mort,
la passion est violente comme l'enfer,
ses étincelles sont des étincelles de feu,
une flamme divine⁴!

¹ Ce chapitre reprend, approfondit et développe une réflexion dont les premières hypothèses ont paru au sein d'un ouvrage collectif. Sébastien Roldan, « Qu'est-ce qui est *Fort comme la mort* selon Maupassant ? La détermination ultime d'Olivier Bertin vue sous l'angle de Schopenhauer », dans Sebastian Hüsch (dir.), *Philosophy and Literature and the Crisis of Metaphysics*, Wurtzbourg (Allemagne), Königshausen & Neumann, 2011, p. 414-432.

² Arthur Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, op. cit., p. 117.

³ Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », dans Guy de Maupassant, *Romans*, op. cit., p. 1571.

⁴ *Cantique des cantiques*, chap. VIII, verset 6, *La Bible : Ancien Testament*, sous la direction d'Édouard Dhorme, op. cit., t. II, p. 1462.

Dans la Bible, c'est donc l'amour qui est « fort comme la mort ». Façon de dire à l'être aimé l'intensité de sa flamme, façon d'affirmer le caractère souverain, transcendant, du sentiment éprouvé pour autrui, façon d'accorder à l'amour le pouvoir de tout balayer sur son passage et de ne laisser derrière lui que cendres et braises ardentes. Cette comparaison légèrement oxymorique (dans la mesure où elle conjugue *éros* et *thanatos*) est aussi une façon d'associer entre eux, au moyen d'un comparatif à valeur d'équivalence, l'amour et la mort – association si chère aux écrivains romantiques en soif d'absolu⁵ qu'elle dut paraître sans doute bien convenue à Guy de Maupassant, d'autant plus qu'il était de notoriété publique que le *Cantique* avait inspiré certains des plus grands poètes lyriques du siècle, dont Victor Hugo⁶. En outre, on notera, avec Édouard Dhorme, que le *Cantique*, recueil de « poésie amoureuse⁷ », est depuis la fin du XIX^e siècle destiné à célébrer les fiancés dans les veillées nuptiales.

C'est dire que Maupassant, en choisissant la formule *Fort comme la mort* pour son roman, plaçait celui-ci sous le sceau de l'amour et l'affublait d'un intertexte romantique dès la page couverture. Passion, emportement, jeunesse, impétuosité, nubilité, élévation, transcendance, tels sont les sèmes qui accompagnent cette séquence de quatre mots dans la conscience collective. Tout le contraire des trois

⁵ La conjugaison de l'amour à la mort est l'un des traits types de l'imaginaire romantique, dont *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier constitue un cas emblématique. Visible notamment dans sa représentation particulière du personnage féminin désirable (peau blanche, teint pâle, transparent et veiné, phtisie, délicatesse, faiblesse généralisée...), la « nécrophilie » romantique ne manque pas d'exemples dans la littérature du XIX^e siècle : pensons à la Coralie des *Illusions perdues* de Balzac; à Marguerite, la *Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils; à la Ligéia de Poe; ou encore à la Fleur-de-Marie des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Constatant « la parenté de la Beauté et de la Mort », Mario Praz les voit « [t]ellement sœurs », en effet, pour les romantiques, « qu'elles se fondent en un seul hermès bifrons de beauté fatale, imprégné de corruption et de mélancolie, beauté d'où la jouissance jaillit d'autant plus abondante que le goût en est chargé d'amertume. » Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : Le romantisme noir*, traduit par Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 48-49.

⁶ Dans sa présentation du *Cantique des cantiques*, Édouard Dhorme rappelle que ce poème a inspiré des « strophes admirables » à Hugo dans *La Fin de Satan* et a nourri l'imaginaire de bien d'autres poètes romantiques. Édouard Dhorme, *Ancien Testament*, op. cit., p. CXLVI.

⁷ *Ibid.*, p. CXLIII.

autres titres envisagés. L'intrigue aussi, dans ses grandes lignes, évoque l'union amour-mort caractéristique de la grande tradition du drame de mœurs mondain, où la vertu, les us ou la loi empêchent les protagonistes de réaliser pleinement leur amour (celui-ci doit alors être reporté dans l'au-delà pour s'épanouir) : Olivier Bertin, épris d'une femme promise à un rival plus jeune que lui, finira par se résoudre à l'ultime extrémité. Le suicide n'est-il pas la meilleure façon de « prouver l'intensité de sa flamme⁸ »? ironise Fernand Chaffiol-Debillemont en commentant *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. « Oh! pourquoi êtes-vous né avec cette fougue, avec cet emportement indomptable et passionné que vous mettez à tout ce que vous touchez⁹! », demande Charlotte au jeune Werther qui s'apprête à se brûler la cervelle, parce que le triangle amoureux se dessinant entre elle, son époux et lui est répudié en société et intenable en pratique : « Oui, Charlotte, [...] il faut que l'un de nous trois disparaisse, et je veux que ce soit moi¹⁰ », explique-t-il éploré. En effet, l'adéquation romantique entre mort volontaire et amour impossible témoigne d'un désir de transcendance qui se matérialise dans l'abandon volontaire d'une vie que le personnage principal sacrifie en vue de sceller dans l'éternité l'expression d'un sentiment authentique et tout-puissant.

L'amour et la mort : l'assonance rêveuse devient encore plus poignante quand les poètes se rappellent que l'origine latine du premier des deux termes est *amor*. L'harmonie est alors parfaite à entendre. L'*amor* d'antan ressaisi sur le mode nostalgique et la mort à embrasser au présent se rejoignent phonétiquement et invitent l'âme exaltée à les chanter conjointement. Exemplaires sont les vers d'« Artémis » de Gérard de Nerval : « Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement : / C'est la mort

⁸ Fernand Chaffiol-Debillemont, *Suicides et misères romantiques*, op. cit., p. 13. Le critique considère que la longue dissertation sur la mort volontaire dans la troisième partie de *La Nouvelle Héloïse* émane d'une conception du suicide comme moyen par excellence de dépasser l'amour commun.

⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, op. cit., p. 99.

¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

– ou la morte... Ô délice! ô tourment¹¹! » Or, au moment où il écrit *Fort comme la mort*, il y a déjà longtemps que Maupassant affirme publiquement sa « réaction inconsciente, fatale, contre l'esprit romantique », suivant le plaidoyer usité voulant que « les générations littéraires se suivent et ne se ressemblent pas¹² ». Dans sa célèbre lettre ouverte au directeur du *Gaulois*, publiée en 1880 à l'occasion de la parution du recueil naturaliste par excellence, *Les Soirées de Médan*, l'auteur de « Boule de suif » avait formulé, en son nom et au nom des écrivains de l'école naturaliste, envers Hugo et la cohorte romantique un reproche concernant essentiellement leur *philosophie*, c'est-à-dire l'image du monde qui se dégageait d'œuvres par ailleurs admirées :

[C]e qui nous choque dans le romantisme, d'où sont sorties d'impérissables œuvres d'art, c'est uniquement son résultat philosophique. Nous nous plaignons de ce que l'œuvre d'Hugo ait détruit en partie l'œuvre de Voltaire et de Diderot. Par la sentimentalité ronflante des romantiques, par leur méconnaissance dogmatique du droit et de la logique, le bon vieux sens, la sagesse de Montaigne et de Rabelais ont presque disparu de notre pays. Ils ont substitué l'idée de pardon à l'idée de justice, semant chez nous une sensiblerie miséricordieuse et sentimentale qui a remplacé la raison¹³.

Dans le *Gil Blas* du 6 juillet 1886, il affinait le tir et s'en prenait très directement aux morbides amours des auteurs romantiques, Rousseau en tête :

Les œuvres des poètes et des romanciers à travers lesquelles nous avons aimé regarder l'existence laissent d'ordinaire sur notre esprit et sur notre cœur une *marque ineffaçable*. Il en résulte que les tendances littéraires d'une époque déterminent presque toujours les tendances amoureuses. Peut-on contester que Jean-Jacques Rousseau, par exemple, n'ait modifié extrêmement la manière d'aimer de son temps, et n'ait eu sur les mœurs tendres une influence absolue? N'est-ce pas lui qui a mis fin à l'ère de la galanterie ouverte par le Régent, après la période d'amours sévères due aux écrivains du grand siècle?

Niera-t-on que Lamartine, versant sur la France sa poésie sentimentale et exaltée, n'ait tourné les âmes vers un amour nouveau extatique et déclamatoire? D'autres écrivains de la même époque, Dumas avec *Antony*, avec ses romans lus comme des évangiles, Alfred de Vigny avec *Chatterton*, Eugène Sue avec *Mathilde*, Frédéric Soulié et tant d'autres apôtres des ardeurs

¹¹ Gérard de Nerval, « Artémis », *Les Chimères*, d'abord paru en 1854 dans *Les Filles du Feu*, repris dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. III, p. 648.

¹² Guy de Maupassant, « Comment ce livre a été fait », lettre ouverte adressée à M. le directeur du *Gaulois*, d'abord parue dans *Le Gaulois* du 17 avril 1880, reprise dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 1296.

¹³ *Ibid.*

tragiques et désordonnées ou des *tendresses lugubres dont on meurt*, jetèrent les esprits dans une sorte de folie passionnelle¹⁴.

Peut-il réellement s'agir de ces amours-là dans *Fort comme la mort*, roman que Maupassant publie trois ans après avoir émis de telles opinions? Certes, le héros se tue à la fin du roman – du moins c'est ce que croit sa maîtresse, Anne, laquelle doute de l'« accident » que lui raconte Olivier agonisant : « Je n'ai pas regardé autour de moi..., je pensais à autre chose... à tout autre chose... oh! oui... et un omnibus m'a renversé et passé sur le ventre... », plaide-t-il (*FcM* 1019-1020). Pour elle, aucun doute, c'est un suicide déguisé; mais il faut savoir que sa bibliothèque recèle « les livres familiers » du romantisme, « Musset, *Manon Lescaut*, *Werther* » (*FcM* 884), ce qui d'une certaine manière, par la « marque ineffaçable » que laisse la lecture de tels ouvrages, la prédispose assurément à envisager le trouble de son amant comme une de ces « tendresses lugubres dont on meurt », pour reprendre les expressions dont use Maupassant dans sa chronique.

Problème tout à la fois littéraire et philosophique, donc. Faut-il pour autant disqualifier l'interprétation (teintée de romantisme) d'Anne et conclure à « la mort accidentelle d'Olivier¹⁵ », comme le prétend Pieter J. H. Pijls? Maupassant, dans sa volonté de « raconter tranquillement, d'une voix haute et indifférente, tous ces secrets de Polichinelle mondains » et de mettre en lumière tous les sujets « dans ce miroir de vérité, grossissant, mais toujours fidèle et probe, que l'écrivain porte en lui¹⁶ »,

¹⁴ *Idem*, « L'amour dans les livres et dans la vie », dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 1496-1497. Nous soulignons.

¹⁵ Pieter J. H. Pijls, « La structure du temps dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant », *Neophilologus*, vol. 61, no 3 (juillet 1977), p. 363.

¹⁶ Guy de Maupassant, « Émile Zola », d'abord paru dans *Le Gaulois* du 14 janvier 1882, repris dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 1304, 1303. Par ces deux formules, Maupassant décrit la pratique d'écrivain de celui qu'il considère son maître au lendemain de la mort de Gustave Flaubert : Émile Zola. En effet, il exprima certaines réserves face aux théorisations naturalistes de l'auteur des *Rougon-Macquart*, mais n'a jamais vacillé dans l'admiration qu'il avait pour ses romans, souligne Henri Mitterand : « S'il ne prend guère au sérieux sa doctrine du "roman expérimental", il n'en admire pas moins son œuvre romanesque et la part qu'y prennent le dépassement des thèses "naturalistes" et "l'agrandissement" épique et symbolique. » Henri Mitterand, « Critique en passant », *Magazine littéraire : Le Mystère Maupassant*, no 512 (octobre 2011), p. 81.

s'assure de laisser planer le doute et n'interviendra pas, en dernière instance, pour soulever le mystère de ce *suicide accidentel* – que seules des formules paradoxales comme l'est celle-ci peuvent décrire avec justesse. Fidèle en cela à l'ambiguïté essentielle de sa poétique de romancier, il préserve aussi l'aspect puissamment énigmatique du suicide.

La sévérité avec laquelle Maupassant juge l'amour romantique laisse songeur. Comment la concilier avec l'intitulé de *Fort comme la mort*, paru si peu de temps après la chronique où il s'en prenait à Rousseau, Lamartine, Vigny et consorts? Les trois titres abandonnés par le romancier peuvent, ne serait-ce qu'un peu, nous aider à démêler l'écheveau. *Vieux-jeunes*, *Les Ruines vivantes* et *Les Jours de trop* : ces trois syntagmes, devisés par le romancier tandis qu'il rédigeait son roman¹⁷, laissent supposer que la sénescence joue une part non négligeable dans la destinée du héros. La mort du personnage principal, malgré la lecture qu'en fait sa maîtresse, n'a peut-être rien de volontaire, elle pourrait n'être qu'un accident lié à l'âge d'un homme vieillissant qui avait la tête ailleurs, comme il le prétend lui-même.

S'installe donc, dans *Fort comme la mort*, une tension entre l'idéalisme romantique et la triste réalité du temps qui passe; et l'hypothèse du suicide d'amour comme explication du sort du héros se trouve concurrencée par celle, moins idéalisée et moins mélodramatique, qui promeut l'épuisement naturel des forces au rang d'agent premier du trépas. Pour aller vite, disons que s'affrontent deux visions du monde antagoniques, d'un côté les clichés roses et bleus, empreints d'une magie propre à la littérature de la première moitié du siècle, à laquelle l'idée du suicide est étroitement associée; et de l'autre, la grisaille pessimiste nourrie des idées d'Arthur Schopenhauer, à laquelle aimait s'adonner Maupassant et avec lui toute sa génération d'écrivains entrés dans les lettres parisiennes par la grande porte de Médan, au beau

¹⁷ La rédaction s'étend du 15 avril à la fin de décembre 1888, selon Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 1567.

milieu du triomphe naturaliste de *L'Assommoir* et de *Nana*¹⁸. N'allons pas croire, du reste, que le héros du roman incarne à lui seul la vision pessimiste du monde tandis que l'héroïne incarnerait plutôt le pôle opposé. Dans les faits, le regard pessimiste est porté essentiellement par la narration maupassantienne, et les deux protagonistes sont plutôt associés à une mièvrerie sentimentale assez commune... mais tout cela est infiniment plus compliqué, comme nous allons le voir.

Si, comme le signale Anne Henry, « de 1880 en 1914 [...] tout le public cultivé a pratiqué Schopenhauer¹⁹ », la sympathie de Maupassant pour ce qu'il appelle « l'immortelle pensée du plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre²⁰ » dépasse celle de l'*aficionado* moyen. L'intérêt indéfectible que porta l'auteur de *Fort comme la mort* à la doctrine pessimiste, telle qu'elle fut comprise, discutée et adoptée par les Français à la fin du siècle²¹, est si bien documenté que Mariane Bury note : « l'expression "Maupassant pessimiste" peut sembler à elle seule un pléonasme²² ». De fait, quoique le roman ne comporte pas de référence explicite à Schopenhauer ou à sa philosophie, *Fort comme la mort* fait intervenir de façon prépondérante la pensée schopenhauerienne, présente sous la forme d'un certain nombre de concepts-clés de sa « métaphysique de l'amour²³ » : l'advenir tyrannique

¹⁸ Voir notre chapitre VI.

¹⁹ Anne Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Klincksieck, coll. « Méridiens », 1983, p. 11.

²⁰ Guy de Maupassant, « Auprès d'un mort », d'abord paru dans le *Gil Blas* du 30 janvier 1883 (sous la signature Maufrigneuse), repris dans *Contes et nouvelles*, édition établie par Louis Forestier et Armand Lanoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. I, p. 728.

²¹ Rappelons avec René-Pierre Colin que « l'œuvre de Schopenhauer parvint aux naturalistes sous la forme de fragments, de morceaux choisis » René-Pierre Colin, *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*, op. cit., p. 186. « Schopenhauer était davantage cité que vraiment lu », observe par ailleurs Jean Lefranc, « Schopenhauer, penseur "fin-de-siècle" », *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 92, no 1 (1998), p. 7.

²² Mariane Bury, « Maupassant pessimiste? », *Romantisme : Pessimisme(s)*, loc. cit., p. 75.

²³ C'est l'appellation la plus courante pour désigner le pan moral de la doctrine, lequel contient les préceptes permettant de contrer la Volonté et fut de loin celui qui retint le plus d'attention au sein du public français de la fin du XIX^e siècle. Elle correspond au titre du chapitre XLIV des « Suppléments » que le philosophe adjoignit en 1844 à son principal ouvrage. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1285-1319. Schopenhauer lui-même parle de « pratique de la vie » et de « notre philosophie pratique » par opposition à celle qu'il a déjà élaborée qui serait plus

des générations futures; l'absurde cycle de la vie anhistorique; l'évasion par la contemplation esthétique, l'idéalité de l'amour et la subjectivité solipsiste du réel; la prise de conscience par les tourments invincibles du vouloir-vivre. Ce sont ces principes philosophiques qui nous permettront d'investiguer et de déterminer ce qui, en réalité, est « fort comme la mort » dans le cinquième roman de Guy de Maupassant.

Puisqu'*a priori*, c'est l'amour, et l'amour romantique, qui détient le pouvoir formidable à l'étude, nous examinons d'abord le potentiel transcendant de la passion qui embrase le héros de *Fort comme la mort* et constatons ses limites. Celles-ci désamorcent les mensonges de l'amour, qui prend alors valeur d'un piège pour l'individu. Asservi aux impératifs de plus grand que soi, Olivier Bertin nous conduit à constater que deux régimes temporels bien différents sévissent sur lui. Divers moyens s'offrent à lui pour leur échapper, mais, en accord avec la pensée de Schopenhauer, ils ne permettront qu'une absolution temporaire et précaire. Car, en définitive, l'ultime adversaire dans cette histoire, comme souvent dans la littérature naturaliste, s'avère invincible. L'unique moyen d'en triompher pour le héros devient celui auquel les protagonistes maupassantiens songent trop souvent pour fuir : la mort volontaire, remède à l'existence que Schopenhauer rejetait pourtant avec véhémence. Au bout du compte, nous serons non seulement amené à démêler le suicide de l'accident, mais à contempler la philosophie du suicide que nous donne à lire Maupassant avec *Fort comme la mort*.

Aimer pour vaincre le temps

Si c'est l'amour qui est fort comme la mort, et si c'est lui qui cause le décès par suicide d'Olivier Bertin, l'image qu'en donne Maupassant dans le roman devrait illustrer ce fait. On pourrait s'attendre à ce que l'amour du héros transcende la vie

« théorique », mais il refuse de considérer ce quatrième livre comme « un principe universel de morale, une sorte de recette universelle pour la production des vertus de toute sorte ». *Ibid.*, p. 345-346.

ordinaire aussi puissamment que le fait la mort, laquelle y impose un terme définitif. L'amour pourrait se montrer assez fort pour renverser l'irrévocabilité du trépas, comme dans *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier, dont la défunte héroïne (qui donne à l'œuvre son titre) déclare à son prétendant être revenue d'entre les morts, « car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre²⁴. » Ici, la passion amoureuse atteint un tel paroxysme d'énergie qu'elle ravive ce qui était entièrement éteint; ailleurs, son action moins spectaculaire reste souvent associée à des figures aptes à renverser le cours naturel des choses : la jeunesse éternelle, le rajeunissement personnel, etc. Dans ces cas de figure, l'Amour se présente en adversaire triomphal du Temps (dont la Mort est l'une des représentantes officielles).

Maupassant emprunte à ce registre avec *Fort comme la mort*, tout en s'écartant du spiritisme de Gautier ou de celui de Villiers de L'Isle-Adam dans « Véra » des *Contes cruels*, qui s'ouvre ainsi : « L'Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon : oui, son mystérieux pouvoir est illimité²⁵. » Au moment où Olivier Bertin, un peintre accompli qui avance en âge – « Lui, maintenant, il était presque au bout de sa vie ! », cogite-t-il amèrement (*FcM* 989) –, prend conscience du sentiment amoureux qui finira par le conduire au trépas, il « se sen[t] assailli par toutes les attentes passionnées qui font de l'âme des adolescents le canevas incohérent d'un infini roman d'amour » (*FcM* 972). C'est effectivement une passion bien jeune que dépeint Maupassant, prêtant à son vieil héros la pensée obnubilée par l'être aimé, les jalousies irraisonnées, les tourments puérils et les sensations à fleur de peau auxquels on reconnaît les amours juvéniles :

Alors, il avait des remords de s'abandonner ainsi sur la pente de ces attendrissements qu'il sentait puissants et dangereux. Pour leur échapper, les rejeter, se délivrer de ce songe

²⁴ Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, d'abord paru dans *La Chronique de Paris* les 23 et 26 juin 1836, recueilli en 1839 dans *Une larme du diable*, repris dans *Romans, contes et nouvelles*, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Claudine Lacoste-Veysseyre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, t. I, p. 543.

²⁵ Villiers de l'Isle-Adam, « Véra », d'abord paru dans *La Semaine parisienne* du 7 mai 1874, recueilli en 1883 dans *Contes cruels*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 553.

captivant et doux, il dirigeait son esprit vers toutes les idées imaginables, vers tous les sujets de réflexion et de méditation possibles. Vains efforts! Toutes les routes de distraction qu'il prenait le ramenaient au même point, où il rencontrait une jeune figure blonde qui semblait embusquée pour l'attendre. C'était une vague et inévitable obsession flottant sur lui, tournant autour de lui et l'arrêtant, quel que fût le détour qu'il avait essayé pour fuir. (*FcM* 974.)

Olivier sent le danger, mais le péril reste flou à ce stade; et les mécanismes d'autodéfense mis en branle le sont machinalement, tout au plus. Bientôt, cependant, la nature exacte du phénomène se révèle à lui avec netteté, et la « vague » obsession devient viscérale, formidable dépossession de soi, aliénation confinant à la folie :

Donc il aimait cette petite fille! Il n'y avait plus à lutter, à résister, à nier, il l'aimait avec le désespoir de savoir qu'il n'aurait même pas d'elle un peu de pitié, qu'elle ignorerait toujours son atroce tourment, et qu'un autre l'épouserait. À cette pensée sans cesse reparue, impossible à chasser, il était [...] [d]e plus en plus nerveux, [...] il sentait bien qu'il appartenait corps et âme à ce jeune être-là, comme il n'avait jamais appartenu à [d]'autre, comme une barque qui coule appartient aux vagues! (*FcM* 987-988.)

Maupassant décrit le développement sournois et irrémédiable d'une sensation si puissante qu'elle essaime partout, colorant chacun des éléments rencontrés par la psyché affectée et annexant à son empire les plus menus détails. Où qu'il soit, quoi qu'il tente, Olivier décèle l'élue de son cœur. Elle lui apparaît en des visions persistantes et récurrentes dont l'écriture maupassantienne parvient à mimer les aspects répétitif, fétichiste et kaléidoscopique : « Comment donc cette enfant l'avait-elle pris avec quelques sourires et des mèches de cheveux! Ah! les sourires, les cheveux de cette petite fillette blonde lui donnaient des envies de tomber à genoux et de se frapper le front par terre! » (*FcM* 989.) Au paroxysme de la douleur, lors d'une soirée passée avec elle à l'Opéra, où elle se passionne pour le spectacle (le *Faust* de Gounod) sans soupçonner qu'il frémit à ses côtés, il se remémore ce qui l'a conduit si loin dans les affres du désir :

Comme elle écoutait, comme elle palpitait! et comme il souffrait, lui ! Il avait déjà souffert ainsi, mais moins cruellement! Il se le rappela, car toutes les douleurs jalouses renaissent ainsi que des blessures rouvertes. C'était d'abord à Roncières, [...] quand elle l'irritait en le quittant pour aller cueillir des fleurs, il éprouvait surtout l'envie brutale d'arrêter ses élans, de retenir son corps près de lui; aujourd'hui, c'était son âme elle-même qui fuyait elle-même qui fuyait, insaisissable. [...] Chaque fois qu'elle avait remarqué, admiré, aimé; désiré quelque chose, il en avait été jaloux [...], car tout cela la lui prenait un peu. Il avait été jaloux de tout

ce qu'elle faisait sans lui, de tout ce qu'il ne savait pas, de ses sorties, de ses lectures, de tout ce qui semblait lui plaire, jaloux d'un officier blessé héroïquement en Afrique et dont Paris s'occupa huit jours durant, de l'auteur d'un roman très louangé, d'un jeune poète inconnu qu'elle n'avait point vu mais dont [on] récitait les vers, de tous les hommes enfin qu'on vantait devant elle, même banalement, car, lorsqu'on aime une femme, on ne peut tolérer sans angoisse qu'elle songe même à quelqu'un avec une apparence d'intérêt. On a au cœur l'impérieux besoin d'être seul au monde devant ses yeux. On veut qu'elle ne voie, qu'elle ne connaisse, qu'elle n'apprécie personne autre. Sitôt qu'elle a l'air de se retourner pour considérer ou reconnaître quelqu'un, on se jette devant son regard, et si on ne peut le détourner ou l'absorber tout entier, on souffre jusqu'au fond de l'âme.

Olivier souffrait ainsi en face de ce chanteur qui semblait répandre et cueillir de l'amour dans cette salle d'opéra, et il en voulait à tout le monde du triomphe de ce ténor, aux femmes qu'il voyait exaltées dans les loges, aux hommes, ces niais faisant une apothéose à ce fat. (*FcM* 1005-1006.)

Ce long extrait révèle le jeu de focalisation ambigu auquel se livre Maupassant par rapport au trouble dont souffre son héros. La précision des notations, la justesse des images, la minutie du détail dans le regard rétrospectif posé sur le mal donnent l'impression que la narration disserte sur l'amour avec un grand A : voilà bien un amour « fort comme la mort », peut-on croire à la lecture. Néanmoins, le passage tout entier est encadré par des points d'ancrage qui attribuent nettement le discours au héros. Il est par conséquent sujet à caution. Le style indirect libre, évidemment, joue de ces glissements; et, quand nous lisons « lorsqu'on aime une femme, on ne peut tolérer sans angoisse qu'elle songe à [autrui] », rien ne nous interdit de penser qu'il s'agit, non d'une indication à valeur paradigmatique énoncée autoritairement par le narrateur, mais d'une réflexion se déroulant dans la tête d'un personnage d'âge mûr, qui se croit épris comme aux beaux jours de sa jeunesse.

Point de doute, en tout cas, cet amour correspond à la passion puérile, à la variété d'émoi vécu par les enfants que Vénus foudroie pour la première fois – d'ailleurs il « fai[t] fermenter » en Olivier vieilli « une ardeur jeune et nouvelle, une sève de tendresse irrésistible » (*FcM* 988). Il est de ceux dont rêvait, au début de ses mésaventures, la grande suicidée de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'ingénue Emma Bovary : « L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, – ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le cœur entier. »

(MB 416.) Olivier Bertin pêcherait-t-il par bovarysme? On ne saurait assez insister sur le rôle de Gustave Flaubert en tant que figure tutélaire pour Maupassant²⁶, d'autant plus que celui-ci, pour la scène à l'Opéra de *Fort comme la mort*, s'est probablement « inspiré du récit de la représentation de *Lucie de Lammermoor* dans *Madame Bovary*²⁷ », comme l'a remarqué Jacques Landrin.

Qu'il s'agisse du *Faust* de Gounod ou de la *Lucie* de Donizetti, l'opéra lyrique incarne chez Flaubert comme chez son « cher fils²⁸ » le paragon (réifié) de l'amour qui tétanise, met l'individu hors de lui, transcende toutes les balises ordinaires. Un peu comme Emma trouve « exagéré » le jeu de la soprano du moment que Léon la rejoint dans sa loge (MB 534), Olivier rejette la performance du ténor parce qu'elle lui semble contrefaite ou surfaite, il se préoccupe avant tout de l'aventure amoureuse dans laquelle il se trouve. Chez les deux auteurs, le personnage principal semble indiquer au lecteur qu'il y a plus d'intérêt dans le roman qu'il tient entre ses mains que sur la scène lyrique, ce qui ne veut pas dire que celle-ci n'eût pas offert quelque valable leçon au protagoniste, s'il avait su rester attentif : « la scène de la folie [qui] n'intéressait point Emma » (MB 534) préfigure celle qu'elle connaîtra avant de s'enlever la vie; de même, Olivier d'abord « pressen[t] l'insondable profondeur » du poème de Goethe et sent que, « ce soir-là, il dev[ient] lui-même un Faust » (FcM 1001), mais quelques minutes plus tard, voyant sa jeune voisine « porter son

²⁶ La complexe relation entre Flaubert et Maupassant, qui n'ont aucun lien de sang, se compose d'un « rapport maître/disciple se doubl[ant] d'un lien père/fils », note Yvan Leclerc : « Cette relation de paternité a été "construite" volontairement par Laure [mère de Guy], désireuse de rapprocher son fils du vieil ami de son frère. Ensuite, le faux père et le faux fils ont joué le jeu, en multipliant les formules affectueuses dans les lettres, dans les envois de livres, jusqu'à manifester en public cette adoption par les dédicaces d'œuvres. Il était presque fatal qu'on en vienne à supposer ou à soupçonner [...] un vrai lien de famille entre l'épileptique et le fou, la maladie prouvant la filiation biologique par l'hérédité. » Yvan Leclerc, « Présentation », dans Yvan Leclerc (dir.), *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant : Une affaire de famille littéraire*, colloque international tenu à Fécamp, 27 et 28 octobre 2000, Mont-Saint-Aignan (France), Publications de l'Université de Rouen, 2002, p. 8.

²⁷ Jacques Landrin, « Un nouvel avatar du mythe de Faust chez Maupassant : *Fort comme la mort* », *Travaux de littérature*, no 7 (1994), p. 304.

²⁸ Gustave Flaubert, lettre à Guy de Maupassant du 13 février 1880, *Correspondance*, op. cit., t. V, p. 825.

mouchoir à ses yeux », car émue par le chant du ténor, « il n'écout[e] plus rien, il n'enten[d] plus rien », bien que la fin de l'histoire du vieux docteur Faust ayant conclu un pacte avec le Diable par nostalgie de sa jeunesse perdue résonne profondément avec la sienne (*FcM* 1005). Maupassant précise que c'est à la fin de l'acte III, quand Faust entonne la phrase « *Laisse-moi, laisse-moi contempler ton visage* » (*FcM* 1005), qu'Olivier cesse de prêter attention à la pièce pour s'enfermer dans la rumination de son amour impossible. Le reste de l'opéra de Gounod passera inaperçu aux yeux du héros, notamment la dernière scène se déroulant au cachot, où Faust est emporté aux enfers par Méphistophélès après avoir joui de ses sulfureux pouvoirs. De quels pouvoirs exactement? de la liberté d'action complète, comme on sait : « Il ne vous est assigné aucune limite, aucun but²⁹ », assure le Diable à Faust dans le pacte imaginé par Goethe. Pour le dire autrement, Faust a troqué l'éternité aux enfers, « dans l'*au-delà* », pour le don de tout goûter, de tout tâter « *ici*³⁰ » : d'outrepasser les bornes ordinaires de l'activité humaine. « Que l'horloge s'arrête, que l'aiguille tombe, que le temps n'existe plus pour moi³¹! » s'est-il écrié. Et Méphistophélès d'accéder à sa demande. Le pouvoir ainsi gagné détient, au fond, la même vertu que l'amour romantique, celle de transcender les « limites » qui régissent la nature.

En somme, la mouture de l'amour dont le héros de *Fort comme la mort* se persuade qu'il goûte les plus amères délices est de celles qui traditionnellement appartiennent aux héroïnes et héros du romantisme³². Sa dimension transcendante

²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, d'abord paru en 1808, traduit par Gérard de Nerval en 1828, repris dans *Théâtre complet*, édition établie par Pierre Grappin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1167.

³⁰ *Ibid.*, p. 1165.

³¹ *Ibid.*, p. 1166.

³² Notons, avec Landrin, qu'en se dissociant de cette variété très littéraire de l'amour, Maupassant s'en prend moins au romantisme comme tel qu'à toute édulcoration faussement rassurante du réel : « entre les mains de Michel Carré et de Jules Barbier, les librettistes de Gounod, le chef-d'œuvre de Goethe s'est affadi en une banale intrigue d'amour, une succession de tableaux gracieux ou remplis d'une énergie belliqueuse, voire déclamatoire. Entre le poème allemand et le livret de l'opéra il n'existe qu'une parenté lointaine. [...] / Pour Olivier aussi cette adaptation est bien décevante : lui qui a lu jadis

rejoint celle des puissances surnaturelles que seuls savent mettre en œuvre les divinités (Satan et consorts) : « cet amour est devenu quelque chose d'irrésistible, de destructeur, *de plus fort que la mort*. Je suis à lui comme une maison qui brûle est au feu ! », se lamentera Olivier le lendemain de sa soirée à l'Opéra, insistant par ces mots sur l'aspect *infernal* (faustien) de son tourment (*FcM* 1012, nous soulignons). Nous déterminerons plus loin quel pacte contre-nature Olivier a pu signer dans un monde réaliste et laïc comme l'est celui dépeint par Maupassant dans *Fort comme la mort*. Tenons-nous-en pour le moment à signaler un dernier aspect de son amour qui n'a rien d'innocent et qui abonde dans le sens de notre lecture, relevé celui-là par Mary Donaldson-Evans³³ : c'est quand elles sont endeuillées (c'est-à-dire lorsqu'elles s'affichent sous le signe de la mort) qu'Olivier se montre le plus sensible aux charmes féminins de ses anciennes conquêtes et de celle qu'il convoite à *mort*.

Frénésie impétueuse, potentiel rajeunissant voire transcendant, attrait pour l'au-delà... L'amour dont souffre Olivier Bertin prouve qu'il y a un grand romantique en lui. Le décalage existant entre la réalité cruellement médiocre et la manière romantique qu'a le personnage principal de l'appréhender n'est pas inscrit aussi explicitement dans *Fort comme la mort* que dans *Madame Bovary*³⁴; néanmoins le signalent tacitement nombre d'indicateurs disséminés par Maupassant à travers son texte. Et le clivage se lit jusque dans le dialogue qui s'établit entre le texte de l'œuvre et son intitulé. Significatif effectivement est le fait que, contrairement au titre qu'il a choisi pour son roman, Maupassant, lorsqu'il place les mots dans la bouche de son héros éperdu, ait préféré non pas la formule biblique (« comme ») mais celle, superlative (« plus fort que »), qu'avait privilégiée Théophile Gautier en 1836, au

le poème de Goethe, il le retrouve dépouillé de sa complexité et de sa profondeur. » Jacques Landrin, « Un nouvel avatar du mythe de Faust chez Maupassant », *loc. cit.*, p. 308.

³³ Mary Donaldson-Evans, *A Woman's Revenge: The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*, Lexington (KY), French Forum, 1986, p. 112.

³⁴ Flaubert, souvenons-nous, insère le modulateur « croyait-elle » lorsqu'il décrit la conception qu'Emma se fait de l'amour (*MB* 416).

beau milieu de la grande décennie qui fut l'apogée du suicide romantique³⁵. L'écart entre le surplomb du titre de l'œuvre – dont l'énoncé appartient à la voix auctoriale – et le biais subjectif de l'énoncé proféré par le héros du roman suggère bien que celui-ci pêche un tant soit peu par sentimentalisme, enclin qu'il est à l'enflure dramatique, au débordement émotif, aux excès du *pathos*, dont témoigne par exemple l'emphatique *lamento* qu'il entonne vers la fin du roman :

Il souffrirait ainsi, de plus en plus, sans rien attendre. Il traverserait des jours vides, l'un après l'autre, en la regardant de loin vivre, être heureuse, être aimée, aimer aussi sans doute. Un amant! Elle aurait un amant peut-être, comme sa mère en avait eu un. Il sentait en lui des sources de souffrances si nombreuses, diverses et compliquées, un tel afflux de malheurs, tant de déchirements inévitables, il se sentait tellement perdu, tellement entré, dès maintenant, dans une agonie inimaginable, qu'il ne pouvait supposer que personne eût souffert comme lui. Et il songea soudain à la puérilité des poètes qui ont inventé l'inutile labeur de Sisyphe, la soif matérielle de Tantale, le cœur dévoré de Prométhée! Oh! s'ils avaient prévu, s'ils avaient fouillé l'amour éperdu d'un vieil homme pour une jeune fille, comment auraient-ils exprimé l'effort abominable et secret d'un être qu'on ne peut plus aimer, les tortures du désir stérile, et, plus terrible que le bec d'un vautour, une petite figure blonde dépeçant un vieux cœur. (FcM 1007-1008.)

« Il faut imaginer Sisyphe heureux³⁶ », fera valoir Albert Camus un demi-siècle après la mort de Maupassant dans son notoire *Essai sur l'absurde* de 1942. Voilà précisément ce que ne semble pas prêt à faire Olivier Bertin, lequel pourtant aura toutes les occasions, au cours du récit, de découvrir ce « sentiment de l'absurdité » qui selon Camus « ne naît pas du simple examen d'un fait ou d'une impression mais [...] jaillit de la comparaison entre un état de fait et une certaine réalité, entre une action et le monde qui la dépasse³⁷ ». Le problème d'Olivier, ce n'est pas qu'il ne pouvait guère prendre acte de ces éclairantes observations de Camus (celui-ci n'étant pas encore né lorsque parut *Fort comme la mort*); c'est, et nous aurons l'occasion d'y revenir, qu'il refoule l'évidence.

³⁵ Voir Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 68.

³⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*, d'abord paru en 1942, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », no 11, 2005, p. 168.

³⁷ *Ibid.*, p. 50. « L'absurde est essentiellement un divorce, indique encore Camus. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des éléments comparés. Il naît de leur confrontation. » *Ibid.*

Aimer au service de l'Espèce

À ce stade de l'analyse, tout semble indiquer qu'Olivier, capable d'estimer dérisoires – à côté de la sienne – les souffrances antiques dont le récit a traversé les siècles, s'est enlevé la vie sous l'impulsion d'un sentiment qu'il exagère à l'envi. Est-ce bien l'amour qui l'a tué? Le cliché romantique veut que, par le suicide, l'amour impossible à réaliser en ce bas monde soit reporté dans l'au-delà pour se réaliser. C'était le cas de Werther, orchestrant, dans sa lettre de suicide, ses retrouvailles posthumes avec Charlotte³⁸. Rien de cela dans *Fort comme la mort*. Cet espoir ne traverse pas l'esprit d'Olivier. Celui-ci semble au contraire victime des promesses mensongères d'un amour qui, un peu comme le pacte satanique de Faust, lui a promis la transcendance et à terme l'a relégué au rang d'esclave qui brûle aux enfers.

Si impétueux, si revigorant soit-il, le sentiment viscéral qui emporte Olivier au gré de ses caprices s'avère être associé au réseau métaphorique du guet-apens, et ce, tout au long du roman, dès l'*incipit*, où le héros renoue avec sa maîtresse de toujours, Anne de Guilleroy; dans l'analepse du premier chapitre, où sont contées leurs premières amours; durant la période d'incertitude où, malgré lui, il développe un nouvel amour; lorsqu'enfin éclate son envie inconvenante de ravir au marquis de Farandal sa jeune promise. D'abord présenté comme un « piège » tendu mutuellement par sa maîtresse et lui, l'amour dans *Fort comme la mort* devient vite un « cachot » (*FcM* 854, 968); et l'amoureux devient un esclave, « un vieil esclave tremblant à qui on rive des fers qu'il ne brisera plus » (*FcM* 989). Affleure l'image familière de l'homme attaché à son existence comme à un boulet, si souvent convoquée lors d'interrogations entourant la mort volontaire.

Quelques rapides exemples tirés d'écrits littéraires offriront un tour d'horizon suffisant. « Après avoir tant souffert, après avoir été instruit du peu que vaut la vie par de si amers dégoûts, il faudrait du moins s'affranchir de toutes les chaînes qui se

³⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, op. cit., p. 114.

rattachent aux mensonges de l'espoir³⁹ », plaidait le suicidé Alphonse Rabbe dans son recueil posthume, l'*Album d'un pessimiste*, paru en 1835. Rabbe parlait aussi de « la galère de la vie⁴⁰ » et, dans le poème en prose intitulé « Adieux », s'écriait : « Oui, c'en est fait : je brise mes liens, je m'élance aux sources de l'être⁴¹. » Sur ce registre, la métaphore de l'*enchaîné* (forçat, bagnard, galérien, esclave, etc.) qui par le suicide cherche à se libérer des fers qu'il a rivés au pied, c'est-à-dire de ses liens terrestres (matériels), rivalise avec d'autres dont la symbolique est analogue, comme celle de l'enterré vif ou de l'*emmuré*, qu'on rencontre sous la plume d'Émile Zola en 1867 dans *Thérèse Raquin*, Laurent vivant « sous le poids de la fatalité sourde qui lui liait les membres pour l'écraser plus sûrement » (TR 655), et chez Édouard Rod en 1884 dans « L'autopsie du docteur Z*** », lorsque M. van Gelt commente son triste sort en ces termes : « les catastrophes se superposaient sur moi comme de lourdes pierres sur un homme qu'on murerait vivant⁴² »; ou encore celle du *prisonnier*, présente chez Joris-Karl Huysmans quand en 1876 il compare à une « geôle infrangible » la condition dans laquelle s'enferme la fille de joie Marthe, suicidaire qui « b[uvait] jusqu'à en mourir, pour oublier l'abominable vie qu'elle menait⁴³ »; enfin, celle, à peine moins usitée, de l'*écartelé*, que Camus combinera à d'autres en 1942 dans *Le Mythe de Sisyphe*, illustrant « la passion essentielle de l'homme déchiré entre son appel vers l'unité et la vision claire qu'il peut avoir des murs qui l'enserrent⁴⁴ ». Nullement exclusive au romantisme, ni même au XIX^e siècle comme le prouve ce dernier exemple, l'idée du suicide comme libération de l'invivable condition humaine semble avoir le statut de *figure imposée* au sein des interrogations littéraires du suicide, quelles qu'elles soient. Évidemment, une même œuvre peut réunir plusieurs des variantes et les déployer à répétition. Ainsi Rod dans *La Course à la Mort*, inspiré par la pensée pessimiste de Schopenhauer, se montre particulièrement prolixe sur le

³⁹ Alphonse Rabbe, *Album d'un pessimiste*, op. cit., p. 70.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹ *Ibid.*, p. 141.

⁴² Édouard Rod, « L'autopsie du docteur Z*** », dans *L'Autopsie du docteur Z****, op. cit., p. 8.

⁴³ Joris-Karl Huysmans, *Marthe : Histoire d'une fille*, op. cit., p. 28.

⁴⁴ Albert Camus, op. cit., p. 40. Nous soulignons.

thème : « je revois le fleuve, je pense aux noyés : ceux-là sont des braves, ils ont brisé leur chaîne » (CM 63), glose le narrateur anonyme, avant de se reconnaître un parmi la multitude de « forçats de la vie » qui éprouvent « cruellement cet esclavage » (CM 124) faisant de l'individu un être soumis au vouloir-vivre, car « ce sont de solides chaînes qui nous rattachent à l'existence », ajoute-t-il désespéré (CM 173).

Cet imaginaire, Maupassant – qui adhérerait à la doctrine schopenhauerienne au moins autant que Rod (chacun à sa façon bien sûr) et qui jusqu'à la fin demeura fidèle aux préceptes de « [s]on maître Schopenhauer », fournissant plusieurs témoignages de sa « profonde admiration⁴⁵ » pour lui – l'applique, nous venons de le constater, non à la vie dont il faudrait se libérer, mais à l'amour. Loin de constituer la voie du salut pour le héros ou le moyen pour lui de rompre ses liens terrestres à l'instar des exaltés lyriques du romantisme, l'amour dans *Fort comme la mort* apparaît plutôt comme l'agent infâme qui attache le héros à son calvaire.

Voilà un renversement des valeurs traditionnelles qu'il faut attribuer, entre autres, à l'influence de Schopenhauer, lequel effectivement avait des mots très durs à l'endroit de l'existence humaine prise dans son ensemble, mais toujours en lien avec le terrible rôle de despote joué par l'instinct reproducteur : « Il y a eu plus d'un Pétrarque, et non un seul, qui a dû, toute sa vie durant, traîner comme une chaîne, comme un boulet au pied, le poids d'une passion inassouvie et exhaler ses soupirs dans des forêts solitaires⁴⁶ », écrit-il notamment, dans *Le Monde comme volonté et*

⁴⁵ Guy de Maupassant, « La Lysistrata moderne », d'abord paru dans *Le Gaulois* du 30 décembre 1880, repris dans *Chroniques*, op. cit., p. 281. À ce propos, Colin commente : « Il est clair que le respect de Maupassant pour Schopenhauer ne doit que peu de chose à la mode : le romancier fut un lecteur attentif du pessimiste qu'il ne contredit ouvertement jamais, même si, à de rares moments, il trouve de spécieux moyens de s'arracher à ses constats. [...] / Schopenhauer, le "maître", n'est donc pas installé sur un piédestal. Des aspects importants de son œuvre, la morale de la pitié ou l'aboutissement même du système, la négation du vouloir-vivre, n'ont pas été clairement retenus par un Maupassant que hante à certaines heures la tentation fort peu schopenhauerienne du suicide [...]. Schopenhauer, selon lui héritier du siècle des Lumières, apporte à l'en croire une morale rationaliste propre à balayer les relents romantiques ». René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France*, op. cit., p. 201.

⁴⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1314-1315.

comme représentation. Suivant Schopenhauer, l'homme et avec lui toute la nature, les animaux, les plantes, les microbes, etc., obéissent aveuglément à la Volonté, sorte de génie de l'espèce qui les fait vouloir perdurer éternellement – non pas comme individus mais en tant qu'espèce. L'édition des *Pensées, maximes et fragments* que lut et relut Maupassant, préparée par son ami Jean Bourdeau et publiée en 1880, regorge d'énoncés explicitant la métaphysique de l'amour telle que le philosophe la devise; ainsi, à propos de l'« instinct », Schopenhauer affirme que « son rôle consiste presque toujours à faire mouvoir l'individu pour le bien de l'espèce », et il tire la conclusion suivante : « L'amour a donc toujours pour fondement un instinct dirigé vers la reproduction⁴⁷ ». Tous les actes humains, actes que l'homme croit perpétrer librement, se trouveraient donc orientés malgré lui en fonction du vouloir-vivre. Un besoin de mieux-être qui ne procure rien d'autre que les meilleures conditions de perpétuation de l'espèce, le pousserait à se nourrir mieux, à se loger mieux, à se vêtir mieux, autrement dit à se protéger mieux et surtout à se reproduire plus. Jean Lefranc explique le contexte épistémologique dans lequel s'insère la philosophie pessimiste :

L'athéisme laisse l'homme, entendons l'individu humain, perdu dans une histoire qui n'a pas de sens ni de fin, dans une nature qu'il peut sans doute connaître par concept, mais qui est dénuée de finalité, sans plan d'ensemble, expression d'un vouloir-vivre inépuisable et aveugle, en lutte perpétuelle avec lui-même⁴⁸.

Lefranc souligne que cet aspect déterministe de la théorie schopenhauerienne, qui suppose une cause unique à l'ensemble des phénomènes observables, permet d'expliquer qu'elle ait pu séduire dans une si large mesure la mentalité positiviste, prédominante à l'époque : « Schopenhauer refuse donc toute contingence dans les phénomènes; il adopte un déterminisme strict même en biologie, même en psychologie. Par là il va satisfaire les exigences d'un esprit scientifique, peu

⁴⁷ *Idem, Pensées, maximes et fragments, op. cit.*, p. 84, 87.

⁴⁸ Jean Lefranc, « Schopenhauer, penseur "fin-de-siècle" », *loc. cit.*, p. 11.

convaincu par les divers contingentismes⁴⁹ ». Et toute entrave, petite ou grande, à cette Volonté qui nous anime résulterait en souffrance pour l'homme. « Le désir sexuel n'est autre qu'un piège tendu par ce vouloir-vivre qui appelle tous les êtres à se reproduire⁵⁰ », résume à cet égard Colin.

En fait, ce concept entré dans le cercle des écrivains de Médan vers 1880 avec la parution du florilège de Bourdeau apportait de l'eau au moulin d'un thème déjà bien présent dans l'ensemble de la littérature naturaliste, aisément repérable longtemps avant que la théorie de Schopenhauer n'anime les plus âpres discussions de salon de l'*intelligentsia* parisienne. Dans *Germinie Lacerteux*, les frères Goncourt montrent l'héroïne éponyme « ne soutena[nt] même pas l'idée d'un effort » pour se sortir de sa liaison malsaine avec Jupillon, « tant la tentative lui para[ît] inutile, tant elle se trouv[e] lâche, abîmée et vaincue, tant elle se sen[t] encore toute nouée à cet homme par toutes sortes de chaînes basses et de liens dégradants » (GL 179). Dans *Thérèse Raquin*, que Zola publie en 1867, les deux assassins de Camille sont « deux forçats » (TR 593) rivés l'un à l'autre par leur amour meurtrier. Dans *Le Petit Chose*, paru l'année d'après, Alphonse Daudet écrit du héros et de sa maîtresse « qu'ils vivaient, non! qu'ils crouissaient ensemble, rivés au même fer » (PC 193), attachés l'un à l'autre par une « chaîne » qu'on brise avec « un soulagement inexprimable » (PC 207). Sans multiplier les exemples, nous voyons qu'avoir lu Schopenhauer n'est en rien nécessaire pour appliquer à l'amour l'image du piège et que, comme on pouvait s'y attendre, les diverses variantes de la métaphore qui *lie* le protagoniste à quelque dispositif coercitif sont mises à profit.

On remarque toutefois, et les trois dernières citations le suggèrent assez nettement, qu'à vrai dire ce n'est pas n'importe quel type de *lien* amoureux que les

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12. « La métaphysique de Schopenhauer apparaît compatible avec la science et, mieux qu'aucune autre, elle a pu séduire des esprits scientifiques lassés des éternels débats entre spiritualistes et matérialistes », précise encore Lefranc. *Ibid.*, p. 15.

⁵⁰ René-Pierre Colin, *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*, op. cit., p. 187.

auteurs naturalistes associent à ces figures de torture personnelle : il s'agit surtout, sinon exclusivement, d'amours extraconjugales, autrement dit licencieuses ou à tout le moins réprouvées par les mœurs de l'époque (et plus souvent qu'autrement par l'auteur lui-même); corollairement, c'est moins l'amour idéalisé et balisé par l'institution du mariage qui est visé que l'amour pratiqué avec la concubine, avec la maîtresse ou avec la fille de mauvaise vie; c'est donc avant tout l'amour physique, celui qui, en cette ère de pandémie syphilitique, est passible de tisser un lien mortel entre deux amants s'étant livrés à la passion charnelle, « dans la confusion du fantasme, de la solitude et de la souffrance, dans l'ignorance du siècle, impuissant à identifier le virus, incapable de le guérir⁵¹ », commente Patrick Wald Lasowski. Nul besoin, cependant, que la maladie vienne se mêler de la partie pour que surgisse la métaphore, ainsi que le prouve le roman de 1886 de Rod, *Tatiana Leïlof*, où l'héroïne éponyme et future suicidée est « comme tenue en laisse⁵² » par son amant despotique, image que nous retrouvons chez Maupassant appliquée au héros de *Fort comme la mort*, lequel est « saisi par une envie animale de hurler à la façon des chiens attachés, car il se s[ent] impuissant, asservi, enchaîné comme eux » (*FcM* 987) par son désir de possession impossible à satisfaire.

De toute évidence, le potentiel libérateur d'un sentiment tout-puissant qui transcende la fixité et la rigidité excessive des catégories sociales (classes bien définies, us strictement paramétrés, statut marital définitif, mœurs intolérantes, etc.) se retourne sur lui-même dans les représentations qu'offre la littérature de la seconde moitié du siècle et devient une puissance d'oppression tyrannique, qu'il convient de manipuler avec précaution et sagacité ou, mieux encore, de s'épargner tout à fait. Ce revirement s'accompagne d'un transfert vers plus de matérialité, l'idéal romantique cédant le pas à la corporalité naturaliste. En définitive, l'amour dans *Fort comme la mort* adopte les traits séduisants de la jeunesse – entre autres parce qu'il dirige son

⁵¹ Patrick Wald Lasowski, *La Maison Maupassant*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2009, p. 78.

⁵² Édouard Rod, *Tatiana Leïlof*, *op. cit.*, t. II, p. 26.

puissant aiguillon vers une très jeune femme – et par ce subterfuge se laisse entrevoir comme une possible fontaine de jouvence pour le héros vieillissant; néanmoins le lecteur attentif à la mésaventure qui se trame (et au lexique déployé par l'auteur) a tôt fait, au contraire du pauvre personnage principal, de reconnaître cette appétence pour ce qu'elle est, et il se rappelle la maxime de Schopenhauer : « le goût pour les femmes [...] n'est pourtant qu'un instinct masqué⁵³ », c'est-à-dire une ruse perfide du vouloir-vivre. Est-ce pour annihiler cet instinct difficilement répressible et impossible à satisfaire qu'Olivier Bertin, persuadé qu'il s'agit d'un besoin « plus fort que la mort », met fin à ses jours?

Ce ne serait pas la première fois que Maupassant raconte l'histoire d'un homme recourant à la mort volontaire pour résoudre un amour excessif. Le scénario se rencontre dans la nouvelle « La femme de Paul », extraite de son tout premier recueil, *La Maison Tellier*, datant de 1881. Le héros de cette nouvelle « aim[e] éperdument » une fille de mauvaise vie nommée Madeleine, « sans savoir pourquoi, malgré ses instincts délicats, malgré sa raison, malgré sa volonté même⁵⁴ ». Mais, Paul étant « fils du sénateur⁵⁵ », cette passion malvenue ne peut se concrétiser dans le mariage, qui assurerait au jeune héros mainmise sur l'élue de son cœur, laquelle lui refuse obédience : « Mon petit », rétorque-t-elle lorsqu'il la houspille à l'occasion d'une partie de canotage sur la Seine, « je ferai ce qui me plaira; si tu n'es pas content, file, et tout de suite. Je ne suis pas ta femme, n'est-ce pas⁵⁶? » Or, il la soupçonne de ne pas lui être fidèle et en ressent une blessure épouvantable, décuplée par l'attachement viscéral qu'il éprouve malgré lui pour « ce petit criquet de femme, bête, comme toutes les filles, d'une bêtise exaspérante, pas jolie même, maigre et

⁵³ Arthur Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, op. cit., p. 88. Dès 1874, Théodule Ribot, vulgarisant la doctrine schopenhauerienne, commentait : « Schopenhauer ramène à la volonté toutes les tendances de la vie animale ». Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 79.

⁵⁴ Guy de Maupassant, « La femme de Paul », d'abord paru dans le recueil *La Maison Tellier* en 1881, repris dans *Contes et nouvelles*, op. cit., t. I, p. 299.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 297.

rageuse⁵⁷ ». Parce qu'il recèle nombre d'affinités avec le sentiment affectant Olivier Bertin, le tourment amoureux de Paul vaut d'être cité extensivement :

Il subissait cet ensorcellement féminin, mystérieux et tout-puissant, cette force inconnue, cette domination prodigieuse, venue on ne sait d'où, du démon de la chair, et qui jette l'homme le plus sensé aux pieds d'une fille quelconque sans que rien en elle explique son pouvoir fatal et souverain.

[...]

Il regardait fixement, sur la berge en face, un pêcheur à la ligne immobile.

Soudain le bonhomme enleva brusquement du fleuve un petit poisson d'argent qui frétillait au bout du fil. Puis il essaya de retirer son hameçon, le tordit, le tourna, mais en vain; alors, pris d'impatience, il se mit à tirer, et tout le gosier saignant de la bête sortit avec un paquet d'entrailles. Et Paul frémit, déchiré lui-même jusqu'au cœur; il lui sembla que cet hameçon c'était son amour, et que, s'il fallait l'arracher, tout ce qu'il avait dans la poitrine sortirait ainsi du bout d'un fer recourbé, accroché au fond de lui, et dont Madeleine tenait le fil⁵⁸.

Lorsqu'en fin de soirée Paul surprend sa maîtresse entre les bras d'une amante, il recule comme une bête blessée, « [i]l se sen[t] enchaîné » et instinctivement, par besoin de se soulager de cette torture, il court se jeter à l'eau, là où « le courant torrentueux faisait de grands tourbillons », puis il « lanc[e] d'une voix désespérée, suraiguë, surhumaine, un effroyable cri : "Madeleine!"⁵⁹ ». On reconnaît donc le schéma d'un amour contrarié dont la tyrannie insoutenable conduit l'homme à attenter à ses jours. En l'occurrence la plongée dans l'au-delà ne sert pas à renouer ailleurs avec l'amour entravé ici bas, mais bien à s'en défaire une fois pour toutes.

Dans la nouvelle de Maupassant comme dans le roman paru huit ans plus tard, les convenances sociales entravent l'amour. C'est, au fond, le vieux problème immortalisé par Shakespeare avec les Montaigu et les Capulet. Un fils de sénateur n'épouse pas une pécheresse de cet ordre; de même, un peintre bien éduqué, mature, qui connaît la vie élégante pour l'avoir assez vécue, ne se permet pas d'oser des avances auprès d'une femme promise à autrui. Mais cette règle de bienséance est le cadet des interdits moraux contrecarrant l'amour qu'éprouve Olivier Bertin pour la jeune femme. Bertin est « le peintre chéri de la Parisienne et des Parisiennes »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 299.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 306.

(Fcm 846) et il mène la vie rêvée de tous les bacheliers. Il a gagné des concours, s'est fait un nom, vend ses toiles à prix d'or et fraye avec la haute société. Célibataire endurci, il a vécu librement et sans attache. Et quant au piège de l'amour, cette machination du vouloir-vivre, il ne s'y est laissé prendre qu'à demi, car il ne s'est pas marié et s'est contenté d'un amour adultère avec une de ses clientes, Anne de Guilleroy, qu'il fréquente depuis longtemps, apprend-on au début du roman. Son amante, à l'époque où il l'a connue, avait une fillette de six ans, Annette, qui a été envoyée au couvent, et celle-ci a grandi petit à petit, si bien qu'à dix-huit ans, à son retour dans le giron familial, elle provoque une commotion au sein de la bonne société réunie chez les Guilleroy :

On cria, on applaudit. Personne [...] ne savait le retour d'Annette de Guilleroy, et l'apparition de la jeune fille à côté de sa mère qui, d'un peu loin, semblait presque aussi fraîche et même plus belle, car fleur trop ouverte, elle n'avait pas fini d'être éclatante, tandis que l'enfant, à peine épanouie, commençait seulement à être jolie, les fit trouver charmantes toutes les deux. (Fcm 872-873.)

Olivier est particulièrement frappé. La fille est devenue la copie conforme de sa mère, la femme dont il tombait amoureux douze ans plus tôt. Tant d'années! Voyant la vie se répéter devant lui, se renouveler dans cette fille identique à ce qu'était la mère jadis, le héros s'éprend de la jeune femme et délaisse la quadragénaire. Il espère recommencer ses amours d'antan et surtout retrouver sa jeunesse perdue : « N'était-ce pas une seule femme que cette mère et cette fille si pareilles? et la fille ne semblait-elle pas venue sur la terre uniquement pour rajeunir son amour ancien pour la mère? », glose-t-il (Fcm 942). On peut sans doute y voir le travail du génie de l'espèce qui entraîne le héros à préférer la *jeune pousse* au détriment de la *fleur fanée*, c'est-à-dire la montée immuable de la génération nouvelle en passe de se substituer à l'ancienne, suivant le schéma théorisé par Schopenhauer :

Le but dernier de toute intrigue d'amour, qu'elle se joue en brodequins ou en cothurnes, est, en réalité, supérieur à tous les autres buts de la vie humaine et mérite bien le sérieux profond avec lequel on le poursuit. Ce qui se décide là, c'est bel et bien la composition de la génération future. [...] Dans cette opération, il ne s'agit pas, comme partout ailleurs, du bonheur et du malheur individuels, mais de l'existence et de la nature spéciale de la race

humaine dans les siècles à venir, et par suite la volonté de l'individu s'y exerce à sa plus haute puissance, en tant que volonté de l'espèce. La haute importance du but à atteindre est ce qui fait le pathétique et le sublime des intrigues d'amour, le caractère transcendant des transports et des douleurs qu'elles transportent. Depuis des milliers d'années les poètes nous en mettent sous les yeux d'innombrables exemples, parce qu'aucun thème ne peut égaler celui-ci en intérêt [...]⁶⁰.

On peut aussi reconnaître, derrière le canevas de la mésaventure d'Olivier Bertin qui s'amourache de la fille de sa maîtresse, le mariage entre Rastignac et Augusta de Nucingen, dans *Le Député d'Arcis*, sauf que chez Balzac l'élévation sociale a gain de cause sur les balises morales : afin d'accéder au salon de la Marquise d'Espard, Delphine marie sa fille à son ancien amant, six ans seulement après leur rupture. En régime naturaliste, par contre, les données biologiques, les attributs sociaux et les impératifs moraux ont préséance, dominant l'individu; et Olivier, au moins aussi fané que sa maîtresse, ne parviendra pas à se faire regarder par Annette de Guilleroy comme autre chose qu'un vieil ami de la famille. Il a beau multiplier les « petits cadeaux » (*FcM* 977), les sorties, les visites impromptues (*FcM* 969), il n'atteint jamais le statut de parti envisageable ni même imaginable pour la jeune femme. Son âge au premier chef, et à moindre escient son double statut d'artiste et de roturier, le confinent au rang d'amuseur et de curiosité aux yeux d'une noblesse sensible à « cette disparité de race qui empêche de confondre, bien qu'ils se mêlent, les artistes et les mondains » (*FcM* 848), souligne Maupassant.

Ayant exposé l'ensemble des raisons qui rendent impossible l'amour éprouvé par le héros de *Fort comme la mort*, nous pouvons revenir à cette scène du dernier chapitre où, du fond de sa loge à l'Opéra, Olivier remâche lyriquement son infortune, à l'orée d'une révélation décisive :

⁶⁰ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1288-1289.

Maintenant, il écoutait au fond de lui-même l'écho des lamentations de Faust; et le désir de la mort surgissait en lui, le désir d'en finir aussi avec ses chagrins, avec toute la misère de sa tendresse sans issue. Il regardait le fin profil d'Annette [...]. Il se sentait vieux, fini, perdu! Ah! ne plus rien attendre, ne plus rien espérer, n'avoir plus même le droit de désirer, se sentir déclassé, à la retraite de la vie, comme un fonctionnaire hors d'âge dont la carrière est terminée, quelle intolérable torture!

[...]

Mais soudain, une phrase chantée par Montrosé, avec une irrésistible puissance, l'émut jusqu'au cœur. Faust disait à Satan :

*Je veux un trésor qui les contient tous,
Je veux la jeunesse.*

[...]

Il la murmurait entre ses dents, la chantait douloureusement au fond de son âme, et, les yeux toujours fixés sur la nuque blonde d'Annette qui surgissait dans la baie carrée de la loge, il sentait en lui toute l'amertume de cet irréalisable désir. (FcM 1002-1003.)

Irréalisable, en effet, est le vœu de Faust exaucé par Méphistophélès, lorsqu'on sort des constructions chimériques du romantisme et qu'on revient au monde réel, comme Olivier vient de le faire. Néanmoins, l'écriture maupassantienne pose ici une ambiguïté qui nous autorise à considérer que l'« irréalisable désir » auquel songe avec amertume Olivier n'est autre que l'appétit sexuel qu'il ressent en toisant l'objet de son amour frustré. Subtilement, Maupassant unit les deux aspirations du vieil homme, triompher du Temps et conquérir la Femme, en une même envie inassouvissable, de sorte qu'il n'est pas clair laquelle des deux l'emporte.

S'il fallait se fier au héros lui-même, nul doute qu'on trancherait en faveur du second des deux pôles, attendu que l'Amour à ses yeux est censé être « plus fort que la mort », autrement dit plus fort que tout. Nous savons cependant qu'un certain bovarysme mine sa crédibilité. Du reste, à y regarder de près, on s'aperçoit que la narration maupassantienne livre la clé de l'énigme à même l'extrait cité. Puisque « *la jeunesse* », c'est-à-dire la victoire sur le Temps, est « *un trésor qui les contient tous*⁶¹ », elle englobe l'Amour et de ce fait le relègue au second plan. Sous cet angle, l'action du temps se voit conférer un rôle prépondérant dans le tourment du héros, action qu'il convient donc d'investiguer.

⁶¹ Notons que Maupassant cite cette phrase par deux fois, à quelques lignes d'intervalle (FcM 1002).

S'abriter dans un temps cyclique

Peignant « [l]es portes closes, séparé du monde, dans la tranquillité de l'hôtel fermé pour tous, dans la paix amie de l'atelier » (*FcM* 895), Olivier s'est replié sur lui-même pour s'extraire du monde. Sans qu'il faille recenser l'ensemble des nombreuses occurrences où Maupassant à l'égard de son héros évoque le temps qui passe, le temps qui a passé, le temps qui ne passe pas, le temps à rattraper, et ainsi de suite, nous pouvons affirmer que *Fort comme la mort*, tout bien considéré, est l'histoire du peintre mondain Olivier Bertin, un homme qui ne s'est pas vu vieillir, qui a refusé d'avancer avec le temps. Les jours ont pendant longtemps été indifférents pour lui, tous les mêmes, l'un après l'autre, à l'infini. C'est un régime temporel cyclique où rien n'advient, où tout se répète avec certes des variations, mais des variations négligeables. « Bertin s'est laissé enfermer dans le système, le répétitif. [...] Il s'est coupé du jaillissement de la vie⁶² », observe Colette Becker. Régime qu'on opposera bien entendu à la vision linéaire du temps qui progresse.

On constate que le mode temporel au sein duquel évolue Olivier Bertin – un cercle clos sur lui-même – se disperse aux quatre coins de l'œuvre et se projette jusque dans le régime symbolique prévalant dans le roman. Le héros ne cesse en effet d'être associé à des figures circulaires ou à des métaphores de la circularité. Il a l'habitude de tourner en rond : quand il n'est pas dans les rues de Paris à errer de gauche à droite (*FcM* 925, 972 et 986) – se promenant « sans but » (*FcM* 922) –, il fait les cent pas dans son atelier – attendant son amante (*FcM* 845-846, 854 et 968); et une fois que celle-ci arrive, il « tourn[e] autour d'elle » (*FcM* 840). Il est décrit comme « faisa[nt] la roue devant les belles dames complimenteuses » ou encore « irrésolu comme une girouette qui tourne » (*FcM* 848, 989); même le *gentlemen's club* qu'il fréquente est communément appelé *le Cercle*⁶³. D'ailleurs, tout au long du

⁶² Colette Becker, « L'art et la vie : le drame d'Olivier Bertin », *Revue d'histoire littéraire de la France : Maupassant*, vol. 94, no 5 (septembre-octobre 1994), p. 789.

⁶³ Notons que l'appellation est d'usage courant à l'époque pour désigner ce genre de club social.

roman il cherche à faire boucler le temps sur lui-même, à faire ressurgir le passé dans le présent, comme le remarque Pijls : « Olivier est à la recherche du temps perdu : aussi sa pensée est-elle continuellement tournée vers les associations, les comparaisons, les rapprochements, les antithèses⁶⁴ ». Dès l'*incipit*, on le voit qui « jongl[e] en se regardant » dans le miroir; quelques lignes plus bas, il soulève des haltères « [d]ebout devant la glace, [...] d'un regard complaisant » (*FcM* 839) – concentration étonnante de gestes circulaires et répétés, de reflets spéculaires et de narcissisme.

Même l'intrigue du roman se fonde sur le recommencement et sur la cyclicité. Le héros confond mère et fille, et fait d'elles deux une seule personne. Lorsque la première édition de son amante perd de son lustre, il se tourne tout simplement vers la deuxième, fraîchement parue. Pour lui, l'une ne diffère pas de l'autre, vaut bien l'autre, comme le prouve ce moment de plénitude qu'il a connu, « marchant ainsi, lui entre elles » (*FcM* 942), à l'occasion d'une promenade champêtre de fin de journée (la clarté vacillante du crépuscule facilitant le constat de similitude) :

Ils ne parlaient plus. Il avançait, possédé par elles, pénétré par une sorte de fluide féminin dont leur contact l'inondait. Il ne cherchait pas à les voir, puisqu'il les avait contre lui, et même il fermait les yeux pour mieux les sentir. Elles le guidaient, le conduisaient, et il allait devant lui, épris d'elles, de celle de gauche comme de celle de droite, sans savoir laquelle était à gauche, laquelle était à droite, laquelle était la mère, laquelle était la fille. Il s'abandonnait volontairement avec une sensualité inconsciente et raffinée au trouble de cette sensation. Il cherchait même à les mêler dans son cœur, à ne plus les distinguer dans sa pensée, et il berçait son désir au charme de cette confusion. (*FcM* 942.)

Il les réduit à une et même entité, d'où la mobilité de son amour. Au fond, la confusion, volontairement entretenue, émane avant tout de ce que le temps cyclique au sein duquel Olivier Bertin évolue permet tout à fait (voire prévoit) le retour exact du même, qu'une vision plus linéaire du temps disqualifie d'office.

Tout n'est pas rose dans cet univers répétitif, cependant. Olivier est sujet à des « modifications dans le "tonus" du temps », pour reprendre l'expression qu'Eugène

⁶⁴ Pieter J. H. Pijls, « La structure du temps dans *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 369.

Minkowski a avancée afin de résumer l'impression d'un temps qui file ou qui stagne, selon notre état d'âme :

Tantôt le temps du moi semble marcher plus vite que le temps du monde, nous avons l'impression que le temps s'écoule rapidement, la vie nous sourit et nous sommes joyeux; tantôt, au contraire, le temps du moi paraît retarder sur celui du monde, le temps alors s'éternise, nous sommes moroses et l'ennui s'empare de nous⁶⁵.

Un jour qu'il souffre de solitude et se trouve incapable de travailler, le peintre s'interroge sur son mode de vie : « Alors, que ferait-il ? Il circulerait dans son atelier de long en large, en regardant à chaque retour vers la pendule l'aiguille déplacée de quelques secondes? Ah! il les connaissait ces voyages de la porte au bahut chargé de bibelots! » (*FcM* 968.) Loin d'être un tremplin vers l'amélioration morale, spirituelle et physique des conditions de vie du héros de *Fort comme la mort*, la perspective de « l'éternel sablier de l'existence » sans cesse « renversé à nouveau » est cruelle et mortifère pour le héros maupassantien, car ce que Friedrich Nietzsche dans *Le Gai Savoir* (1882) appelle « le poids le plus lourd⁶⁶ » représente précisément ce rocher de Sisyphe qu'Olivier ne peut s'imaginer pousser gaiement. On reconnaît le supplice décrit dans sa lettre ultime par le héros de la nouvelle de Maupassant « Suicides » (1883) : en proie à « la lente succession des petites misères de la vie » et à « la désorganisation fatale d'une existence solitaire », ce suicidaire se plaint de voir « [t]out se répéter sans cesse et lamentablement » et se sent ainsi forcé de « tourner, tourner toujours, par les mêmes idées, les mêmes joies, les mêmes plaisanteries, les mêmes habitudes, les mêmes croyances, les mêmes écœurements⁶⁷ ». Instructif, par ailleurs, est le contraste entre l'attitude d'Olivier et celle de l'héroïne éponyme du roman *Sœur Philomène* des frères Goncourt, laquelle connaît un enfermement comparable :

⁶⁵ Eugène Minkowski, *Le Temps vécu : Études phénoménologiques et psychopathologiques*, introduction par Yves Pélicier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005, p. 278.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 232.

⁶⁷ Guy de Maupassant, « Suicides », dans *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, t. I, p. 175, 177.

La sœur Philomène était habituée à l'hôpital. Elle ne tarda pas à s'y plaire. Cette vie enfermée dans une salle de malade eut pour elle, avec le temps, un charme singulier. Elle s'attacha à cette existence, à ce lieu où toutes ses heures s'écoulaient, où tout son cœur se répandait, à cette place familière de son dévouement, à ce cercle étroit dans lequel ses jours tournaient. Le monde, ses nouvelles, ses agitations, ce n'était plus qu'un murmure qui s'éteignait autour d'elle, et qu'elle n'entendait plus. (SP 100-101.)

Preuve qu'on s'accommode à tout, à force de bonne volonté⁶⁸. En fait, la bonhomie, l'entrain et la patience que met la religieuse des Goncourt à son existence itérative n'ont pas toujours fait défaut au peintre de Maupassant. C'est un sentiment nouveau pour Olivier, au début de *Fort comme la mort*, que l'ennui, lui qui auparavant jouissait d'être tapi dans son atelier. Ainsi les stratagèmes déployés par le peintre pour s'extraire du temps ont-ils fini par se retourner contre lui. Il en viendra à comparer son isolement à celui de Sisyphe. Voilà « l'image d'un temps symbolisé par la roue d'Ixion, d'un temps malade où domine l'ennui des jours⁶⁹ », commente René-Pierre Colin, évoquant le mythe grec : pour avoir tenté de séduire Héra, Ixion est puni par Zeus; son châtiment consiste à être enchaîné à une roue enflammée qui tourne sans fin.

Nous sommes ici dans une conception d'emblée schopenhauerienne du temps. Les hommes et les femmes naissent, vivent, se reproduisent et s'éteignent, éprouvant tout au long des douleurs et des frustrations sans cesse renouvelées, dans une difficile et précaire existence entièrement dépourvue de but, si ce n'est la finalité absurde de répéter à l'infini la mascarade par l'enfantement. Schopenhauer écrit :

La vie ne se présente nullement comme un cadeau dont nous n'avons qu'à jouir, mais bien comme une tâche dont il faut s'acquitter à force de travail; de là, dans les grandes et petites choses, une misère générale, un labeur sans repos, une activité imposée avec une tension extrême de toutes les forces du corps et de l'esprit. Des millions d'hommes, réunis en nations, concourent au bien public, chaque individu agissant ainsi dans l'intérêt de son propre bien; mais des milliers de victimes tombent pour le salut commun. Tantôt des préjugés insensés, tantôt une politique subtile excitent les peuples à la guerre; il faut que la sueur et le sang de la grande foule coulent en abondance pour mener à bonne fin les fantaisies de quelques-uns, ou expier leurs fautes. En temps de paix, l'industrie et le commerce prospèrent, les inventions font merveille, les vaisseaux sillonnent les mers et rapportent des friandises de tous les coins

⁶⁸ Voir notre chapitre IV.

⁶⁹ René-Pierre Colin, *Tranches de vie*, op. cit., p. 191.

du monde, les vagues engloutissent des milliers d'hommes. Tout est en mouvement, les uns méditent, les autres agissent, le tumulte est indescriptible.

Mais le dernier but de tant d'efforts, quel est-il? Maintenir pendant un court espace de temps des êtres éphémères et tourmentés, les maintenir au cas le plus favorable dans une misère supportable et une absence de douleur relative que guette aussitôt l'ennui; puis la reproduction de cette race et le renouvellement de son train habituel⁷⁰.

On retrouve, dans une lettre qu'Olivier écrit à Anne, la mauvaise humeur, l'irritation schopenhauerienne devant le spectacle continuellement répété du temps cyclique : « *Oui, ma chère amie, je suis à l'âge où la vie de garçon devient intolérable, parce qu'il n'y a plus rien de nouveau pour moi, sous le soleil.* » (FcM 925.) C'est là un motif typique du romancier, note Patrick Wald Lasowski : « Le Même s'acharne en Maupassant. Basse continue de l'œuvre. Lamento des suicidés. Terreur du garçon⁷¹. » De façon plus large, il faut savoir qu'auprès du groupe des écrivains naturalistes « [l]e temps schopenhauerien, ce "cercle sans fin qui tourne sur lui-même" », selon René-Pierre Colin, « est venu étayer l'idée d'enlissement, du croupissement des existences, puisque, loin de faire advenir un progrès, il fait revenir ce qui a déjà été⁷². » On notera que Schopenhauer, en fait, était moins irrité contre le temps que contre les philosophes du temps, car il récusait l'hégélianisme et toute philosophie de l'histoire :

Les hégéliens, pour qui la philosophie de l'histoire devient même le but principal de toute philosophie, doivent être renvoyés à Platon. Platon ne cesse de dire que l'objet de la philosophie est l'éternel et l'immuable, et non pas ce qui est tantôt d'une façon et tantôt d'une autre. Tous les rêveurs occupés à élever ces constructions de la marche du monde, ou, comme ils disent, de l'histoire, ont oublié de comprendre la vérité capitale de toute philosophie, à savoir que de tout temps la même chose existe, que le devenir et le naître sont de pures apparences, que les idées seules demeurent et que le temps est idéal. C'est l'opinion de Platon, c'est l'opinion de Kant⁷³.

Pour Schopenhauer, tout individu qui entend « *philosopher en historien* [...] va sans terme et sans but, pareil à l'écureuil dans sa cage⁷⁴ ». L'une des principales attaques

⁷⁰ Arthur Schopenhauer, *Pensées, maximes et fragments*, op. cit., p. 53.

⁷¹ Patrick Wald Lasowski, op. cit., p. 38.

⁷² René-Pierre Colin, *Tranches de vie*, op. cit., p. 189. Colin cite Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 356.

⁷³ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1183.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 348-349.

du philosophe portait en effet contre le providentialisme généralisé de son siècle, comme l'explique Jean Lefranc :

Une telle métaphysique qui associe l'idéalité, l'inconsistance du monde phénoménal avec l'absurdité d'une volonté abyssale qui n'affirme qu'elle-même, – une telle métaphysique est sans doute la formulation la plus radicale du pessimisme fin de siècle. Mais prenons garde : parler de décadence, parler même de nihilisme européen, c'est déjà prendre un point de vue extérieur à cette métaphysique, c'est l'inclure dans une vue historique, une sorte de philosophie de l'histoire que précisément elle récuse⁷⁵.

Autrement dit, Schopenhauer nie toute avancée historique, il y substitue plutôt la vision (potentiellement désolante) du recommencement éternel de l'identique, à laquelle l'auteur de *Fort comme la mort* s'est montré particulièrement sensible, s'il faut en croire René Lefebvre, pour qui « Maupassant fait de la ressemblance un poids plus écrasant encore que Schopenhauer⁷⁶ ». En fait foi la lassitude d'Olivier Bertin, graduellement cumulée au fil des heures toutes semblables qu'il passe isolé du monde. D'ailleurs, il s'en confie à sa maîtresse dans une lettre : « *Après avoir bâillé autant de fois qu'il y a de minutes entre huit heures et minuit, je rentre me coucher et je me déshabille en songeant qu'il faudra recommencer le lendemain.* » (FcM 925.) Quelques jours plus tôt, dans une autre lettre à la même destinataire, il avouait se sentir « *perdu, abandonné, sans attache et sans refuge* » : « *Tout me fatigue, m'ennuie et m'irrite* », ajoutait-il (FcM 922). On le voit, la liberté, le « sans attache » de « la vie de garçon », comporte son envers, l'isolement, le « sans refuge » de l'autonomie et du célibat. Et cette réalité qui se fait jour progressivement dans l'esprit du héros est tout le roman de *Fort comme la mort*.

Olivier a négligé une composante fondamentale de l'existence abritée qu'il s'est choisie : l'âge. Le passage des années effectivement change la donne, et l'artiste célibataire qui jouissait d'abord de son affranchissement, de sa claustration solitaire, vient à jalouser l'univers (lourdement) balisé des gens ordinaires, engagés entre eux,

⁷⁵ Jean Lefranc, « Schopenhauer, penseur "fin-de-siècle" », *loc. cit.*, p. 11.

⁷⁶ René Lefebvre, « Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même », *Littératures*, no 38 (printemps 1998), p. 85.

attachés à la société et à ses exigences. Ainsi Olivier s'aperçoit-il qu'il a développé pour Anne un attachement qui dépasse son besoin de latitude :

Un garçon doit être jeune, curieux, avide. Quand on n'est plus tout cela, il devient dangereux de rester libre. Dieu, que j'ai aimé ma liberté, jadis, avant de vous aimer plus qu'elle! Comme elle me pèse aujourd'hui! La liberté, pour un vieux garçon comme moi, c'est le vide, le vide partout, le chemin de la mort, sans rien dedans pour empêcher de voir le bout, c'est cette question sans cesse posée : que dois-je faire? qui puis-je aller voir pour n'être pas seul? Et je vais de camarade en camarade, de poignée de main en poignée de main, mendiant un peu d'amitié. J'en recueille des miettes qui ne font pas un morceau – Vous, j'ai Vous, mon amie, mais vous n'êtes pas à moi. C'est même peut-être de vous que me vient l'angoisse dont je souffre, car c'est le désir de votre contact, de votre présence, du même toit sur nos têtes, des mêmes murs enfermant nos existences, du même intérêt serrant nos cœurs [...], qui me[t] en moi tant de souci. Vous êtes à moi, c'est-à-dire que je vole un peu de vous de temps en temps. Mais je voudrais respirer sans cesse l'air que vous respirez, partager tout avec vous, ne me servir que de choses qui appartiendraient à nous deux, sentir que tout ce dont je vis est à vous autant qu'à moi, le verre dans lequel je bois, le siège sur lequel je me repose, le pain que je mange et le feu qui me chauffe.

Adieu, revenez bien vite. J'ai trop de peine loin de vous. (FcM 925-926.)

Somme toute, Olivier regrette de ne pas être l'époux d'Anne, découvre que sa semi-liberté d'amant indépendant ne lui convient plus. S'il n'a pas encore pleine conscience qu'il est trop tard pour revenir en arrière et fonder un foyer, il apprend que son refus d'emboîter le pas au monde, timide rebuffade asociale à laquelle il tenait tant, n'était qu'un simulacre de liberté. Dououreux apprentissage :

Paris me semble vide, affreux, troublant. Je me demande : « Où vais-je aller? » Je me réponds : « Nulle part, puisque je me promène. » Eh bien, je ne peux pas, ne peux plus me promener sans but. La seule pensée de marcher devant moi m'écrase de fatigue et m'accable d'ennui. Alors je vais traîner ma mélancolie au Cercle. (FcM 922.)

La désorientation du vieux garçon accuse un aspect de sa vie que son amer discours évoque de manière récurrente : le « vide ». Ne pas avoir de but, n'être engagé dans aucune démarche est assurément libérateur, car une telle existence, à l'instar de celle que Satan offre à Faust, est dépourvue de balises. Or, à ce stade, l'absence d'entraves laisse Olivier voir la mort s'esquisser à l'horizon : « *le vide partout, le chemin de la mort, sans rien dedans pour empêcher de voir le bout* », note-t-il, sans s'arrêter sur ce détail qui n'est pas que métaphore. Soudain, par besoin de cacher ce qu'il y a au bout de la vie – l'image insoutenable de sa propre mort –, il se met à chercher quelque

figure conjugale qui puisse lui obstruer la vue, détourner son regard, le distraire ou mieux encore (et plus lucidement) l'aider à faire face à cet impensable, l'accompagner dans son approche du terme final.

En supposant que son mal dérive de son célibat endurci, Olivier se trompe, car avoir une épouse avec qui développer « *cette communauté d'espoirs, de chagrins, de plaisirs, de gaieté, de tristesse et aussi de choses matérielles* » (Fcm 926) ne l'empêcherait pas de mourir, ne reculerait pas son décès, n'amoindrirait pas la souffrance morale inhérente à l'inéluctabilité du trépas. Et il est trompé par le vouloir-vivre, puisqu'avoir dans sa vie une telle personne lui aurait permis de se reproduire : ce qu'il y aurait « au bout » serait la mort pour lui mais la vie pour l'espèce, d'où cet aiguillon épouvantablement profond et douloureux – le plus cruel d'entre tous, d'après Schopenhauer, car il en va de la survie de l'espèce⁷⁷ – qui l'anime, le pousse vers Annette, sans qu'il le sache.

Pourquoi le Cupidon de l'espèce, avec ses flèches acérées, n'aiguillonne-t-il pas Olivier vers Anne plutôt que vers Annette? La fraîcheur de celle-ci, l'âge de celle-là, nous l'avons dit. Évidemment, au début de la liaison entre Anne et Olivier, l'âge ne comptait pas. Le peintre connaissait certains succès, était devenu « à la mode », et « le monde élégant » l'estimait « le premier portraitiste de son époque », ce qui avait fait de lui un artiste très en demande : « En quelques mois, toutes les

⁷⁷ Le système schopenhauerien élève au rang d'instincts premiers et quasi insurmontables la préservation personnelle et la reproduction, lesquelles sont complémentaires et entraînent les plus grandes douleurs lorsque négligées, menacées ou frustrées : « Toute passion », écrit Schopenhauer, « quelque apparence éthérée qu'elle se donne, a sa racine dans l'instinct sexuel, ou même n'est pas autre chose qu'un instinct sexuel plus nettement déterminé, spécialisé ou, au sens exact du mot, individualisé. [...] Avec l'amour de la vie, [l'amour sexuel] nous apparaît comme le plus puissant et le plus énergique de tous les ressorts; il accapare sans cesse la moitié des forces et des pensées de la partie la plus jeune de l'humanité; but final de presque tous les efforts des hommes, il exerce dans toutes les affaires importantes une déplorable influence : à toute heure il vient interrompre les occupations les plus sérieuses; parfois il trouble pour quelque temps les têtes les plus hautes; il ne craint pas d'intervenir en perturbateur, avec tout son bagage, dans les délibérations des hommes d'État et les recherches des savants; [...] partout, en un mot, il nous apparaît comme un démon ennemi qui s'efforce de tout intervertir, de tout troubler, de tout bouleverser. » Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1287-1288.

femmes en vue à Paris sollicitèrent la faveur d'être reproduites par lui » (*FcM* 846), raconte le narrateur maupassantien non sans insister, par cette tournure salace, à la fois sur la séduction qu'exerce auprès des femmes l'artiste reconnu et sur la réalité courante des relations charnelles entre peintre et modèle, dont témoignent plusieurs romans naturalistes antérieurs, qu'on pense à *Manette Salomon* des frères Goncourt ou à *L'Œuvre* de Zola. Justement, le jour où, jadis, Olivier pour la première fois aperçut Anne, « une jeune femme en grand deuil », il s'était spontanément senti pris d'un désir : « Ah! en voilà une dont je ferais volontiers le portrait. » (*FcM* 846.) C'est, de fait, ainsi qu'ils se sont connus et que leur liaison a commencé. Mais la *reproduction* à laquelle ces amours extraconjugales ont donné lieu n'est pas de celles qui satisfont l'insatiable Volonté de l'espèce, leur unique produit étant une toile certes réussie, qui trône banalement au milieu du mur principal, dans le grand salon des Guilleroy. Nul rejeton biologique n'a résulté de leur union. Pire, celle-ci n'a plus généré de rejeton artistique après ce premier grand labeur. Se promenant dans l'atelier du peintre – lieu qui accueille leurs amours –, Anne un jour découvre l'esquisse d'un portrait de quelque princesse ayant demandé un pastel à Olivier, et elle s'inquiète, car elle « sai[t] trop où ça mène, ce travail-là » (*FcM* 841). Et lui de répondre, la rassurant : « Oh! [...] on ne fait pas deux fois un portrait d'Any. » (*FcM* 841.) Bref, la mère est déclarée stérile. En revanche, la jeune fille se démarque par sa nubilité, donnée tant sinon plus biologique que socioculturelle.

Il est intéressant de remarquer que la comtesse de Guilleroy porte à même son prénom sa stérilité. Auprès de son mari légitime et géniteur d'Annette, on l'appelle Anne; mais dans l'intimité de l'atelier, son amant de toujours la nomme Any, diminutif affectueux... Petite leçon d'onomastique maupassantienne. Par familiarité, Anne devient Any une fois que le peintre a eu l'honneur de « reproduire » sa bien-aimée; celle-ci change de nom (à la douceur et la rondeur phonétiques d'*Anne* se substitue l'acuité d'*Any*) et ne recèle plus en son sein la potentialité d'être dédoublée de nouveau; la chose est signalée par la disparition du double *n* de son nom. Or,

Annette est un autre diminutif d'*Anne*; la fille est la forme diminutive de la mère, elle est la petite Anne, la jeune Anne. Mais elle en est aussi le prolongement : *Annette* prolonge d'une syllabe le prénom *Anne*, comme la fille prolonge d'une génération le bagage héréditaire de sa mère; de plus, *Annette* redouble la double consonne d'*Anne* en ajoutant sa propre double consonne, la fillette signalant par là qu'elle est apte, elle aussi, et doublement, à être « reproduite » par le peintre spécialiste des portraits reproduisant le modèle peu ou prou à l'identique. D'ailleurs, la dernière fois qu'Olivier l'appelle *Nanette* a lieu le jour exact où naît « dans l'esprit et dans le cœur du peintre l'impression bizarre d'un être double » (*FcM* 919) : après cela, elle ne sera plus qu'*Annette*, le grand *N* négateur qui assimilait le prénom au langage enfantin s'étant acoquiné à son double. On comprend qu'Olivier soit porté vers elle. Comment résister à ce destin inscrit prophétiquement dans le prénom d'une jeune fille?

Chaque fois que l'être désiré, qu'il s'agisse de la mère ou de la fille, se refuse à Olivier, il en résulte pour lui douleur et ennui, mélancolie et idées noires. S'explique alors plus nettement le mécanisme qui rend pénibles le repli sur soi et le retranchement hors du monde : le Temps, par son action silencieuse et immuable, renouvelle à intervalles plus ou moins réguliers les entrées douloureuses de l'Amour refoulé. Le spleen foncier de l'artiste, la nostalgie du peintre isolé dans son atelier et « tout l'ennui de sa solitude » (*FcM* 928), qui bientôt tournent à la mauvaise humeur et à l'irritation impulsive, prennent le sens d'entrées subreptices et de plus en plus pressantes du vouloir-vivre qui, muselé, trépigne dans sa tanière.

S'abstraire du temps

Il existe pourtant un moyen pour Olivier Bertin d'échapper à la monotonie des jours identiques et de jouir, ne serait-ce que momentanément, du temps cyclique au sein duquel il s'isole. L'acte créateur de l'artiste, en tant que moyen de se soustraire au temps qui passe, apparaît synonyme de libération, car le poids de l'existence tombe, et les chaînes du temps se relâchent : « Rien n'existait plus pour lui, pendant

ces heures de travail, que le morceau de toile où naissait une image sous la caresse de ses pinceaux, et il éprouvait, en ses crises de fécondité, une sensation étrange et bonne de vie abondante qui se grise et se répand. » (*FcM* 895.) Il faut reconnaître là encore un concept schopenhauerien (réaménagé au goût français), celui de la « contemplation esthétique⁷⁸ » (rapporté par Théodule Ribot dès 1874), concept qui fait de l'Art l'un des moyens pour l'homme d'échapper aux banalités douloureuses du monde et d'accéder au sublime : « L'œuvre d'art n'est qu'un moyen destiné à faciliter la connaissance de l'idée, connaissance qui constitue le plaisir esthétique », note Schopenhauer, et par elle, ajoute-t-il, « [l]e monde considéré comme représentation demeure seul; le monde comme volonté est évanoui⁷⁹ ». Entre autres méprises, les adeptes français du pessimisme ont confondu contemplation et création esthétique : « Contemplation, non pas création, mais connaissance⁸⁰ », insiste Jean Lefranc. *Fort comme la mort* offre quelques séquences empreintes de cet aspect du pessimisme schopenhauerien francisé, qui font coïncider les moments de création artistique avec une libération, avec le soulagement du poids apposé à l'existence par le temps :

Aux heures de *verve*, d'*élan*, d'*entrain*, d'*exécution féconde* et facile, c'étaient des récréations délicieuses, ces allées et venues à travers la grande pièce égayée, animée, échauffée par le travail; mais, aux heures d'*impuissance* et de *nausée*, aux heures *misérables* où rien ne lui paraissait valoir la peine d'un effort et d'un mouvement, c'était la promenade abominable du prisonnier dans son *cachot*. (*FcM* 968, nous soulignons.)

Il y a donc une réversibilité inhérente au huis clos d'Olivier. La dépression, signalée par le lexique de l'ennui, de l'impuissance et de l'anémie qui caractérisaient l'esclave de tout à l'heure, alterne avec l'exaltation résultant de l'absorption hors du monde et hors du temps par l'exercice artistique, narré avec un lexique du labeur, de la

⁷⁸ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 97.

⁷⁹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 251, 256.

⁸⁰ Jean Lefranc, « Schopenhauer, penseur "fin-de-siècle" », loc. cit., p. 16. « Schopenhauer ne cesse de le répéter : l'expérience de l'art relève de la connaissance », explique Lefranc, « [i]l n'attend d'ailleurs pas un salut de l'art, mais de l'abolition définitive du vouloir par l'ascétisme et l'abnégation. L'importance de l'expérience de la beauté est de nous montrer la possibilité, au moins temporaire, de la négation du vouloir-vivre et de nous apporter les seuls plaisirs purs que nous puissions connaître. » *Ibid.*, p. 17.

fécondité, de l'engendrement, de la lucidité et de l'énergie. Il reste qu'on devine aisément le problème sous-tendu par une telle approche pour éluder le vouloir-vivre : la contemplation-crédation n'exercera son charme que sur une durée limitée. L'auteur de *Fort comme la mort* lui-même, à ce stade de sa carrière, avait une conscience aiguë des insuffisances de l'art, comme l'a montré René-Pierre Colin :

Maupassant [...] mesure progressivement que le travail de création, loin d'être le moyen de rendre la vie plus belle par le jeu de la reproduction artistique de celle-ci, le conduit au calvaire. L'art ne bannit pas l'ennui, il l'exacerbe au contraire. Alors que la contemplation schopenhauerienne est « l'état de pur sujet de la connaissance, placé en dehors de la volonté, du temps et de toutes relations », l'analyste mesure qu'il ne fait qu'affiner dans sa quête les motifs de souffrance, qu'il aiguise ses facultés de penser, et par conséquent de souffrir⁸¹.

La fuite n'est que momentanée, toujours à recommencer. Et, à terme, on risque de s'épuiser, d'abdiquer. Voilà encore un moyen par lequel le temps assoit son infernal empire dans *Fort comme la mort*.

Si selon Schopenhauer le temps est *idéal* (au sens d'une idée abstraite, d'un concept purement inventé par l'homme, insufflé à lui par la Volonté et qui se manifeste dans la conscience trompée des hommes⁸²), il en va tout autrement chez Maupassant. Dans une thèse qui s'attache à l'examen de la temporalité dans les six romans de Maupassant, Laure Helms a en effet montré que le temps incarne la figure d'altérité par excellence pour le protagoniste maupassantien :

[L]e temps, loin de demeurer un principe organisateur ou une référence abstraite, se transforme chez Maupassant en un flux concret, en une *force agissante* qui, si elle échappe à toute personnalisation mythique, n'en est pas moins éminemment reconnaissable. Incarnation privilégiée de la menace de l'*Autre*, ce temps qui défigure, altère et fragmente agit directement sur l'identité des personnages. Tous portent en effet sur leurs épaules cet « horrible fardeau du Temps » qui les penche vers la terre, et tous doivent faire face à l'angoisse *dépersonnalisante* du terme ultime⁸³.

⁸¹ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France*, op. cit., p. 195. Colin cite Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 253.

⁸² Il en va de même de l'espace, d'ailleurs, les deux phénomènes appartenant, selon Schopenhauer, à la même classe de « représentations » : « nous reconnaitrons que l'espace aussi bien que le temps, et tout ce qui existe à la fois dans l'espace et dans le temps [...], tout cela ne possède qu'une réalité purement relative », soutient-il d'entrée de jeu. *Ibid.*, p. 30.

⁸³ Laure Helms, « Maupassant et l'irréductible : Le Temps dans l'œuvre romanesque de Guy de Maupassant », thèse dirigée par Jean-Louis Cabanès, Paris, Université Paris X-Nanterre, doctorat de

Retraçant le tiraillement temporel propre à *Fort comme la mort* jusque dans le régime saisonnier mis en place, toujours bien souligné par la narration maupassantienne, Helms conclut même que l'action du temps se fait plus cruelle dans *Fort comme la mort* qu'ailleurs chez Maupassant romancier. Ce cinquième roman se démarquerait notamment du premier, *Une vie*, en insistant moins sur la circularité et la répétition des saisons et davantage sur leur passage, en montrant les personnages plus sensibles aux changements saisonniers qui rendent palpable l'avancée obstinée du temps :

À la mise en évidence d'une temporalité circulaire s'oppose [...] *une vision de la durée beaucoup plus resserrée* et tragique, qui suffit pourtant à recouvrir la naissance d'une crise, son développement puis son brusque dénouement. Comme si à l'éternel retour du même succédait une conscience exacerbée du *passage*, de la fuite inéluctable et rapide des instants. La conclusion, elle, reste la même : c'est toujours de l'*irréversible* qu'il est question⁸⁴.

Or, cette « conscience exacerbée du *passage* » ne se fait jour pour le protagoniste de *Fort comme la mort* qu'au début du roman. Les douze années de liaison extraconjugale couvertes par l'analepse du premier chapitre restent résolument campées dans le *blocage* circulaire du temps au sein duquel il aime s'enfermer et dont, au bout du compte, il apparaît la victime volontaire. Aussi le drame d'Olivier Bertin se développe-t-il à partir du choc entre ces deux régimes temporels.

À ce temps du héros symbolisé par la roue (ou le cercle), qui est aussi le temps du mythe (Ixion, Sisyphe, Tantale, Prométhée), va s'opposer la ligne droite du temps réel dans le roman, celui de la diégèse, celui qui rend épidermique et jamais exactement identique le défilé chronique des saisons et des années répétées, à la fois pareilles et tout au plus semblables – celui qu'habitent les autres personnages. Cette dernière assertion mérite toutefois d'être nuancée, car les mondaines et mondains de *Fort comme la mort* paraissent évoluer eux aussi, comme Olivier, à l'écart du réel. « Ils vivent [...] à côté de tout, sans rien voir et rien pénétrer », dans un monde douillet et vaporeux où « on fait le simulacre de tout », selon un jugement lucide et

littérature française, 2005, t. I, f° 9. Helms cite Charles Baudelaire, « Enivrez-vous », *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 337.

⁸⁴ Laure Helms, « Maupassant et l'irréversible », loc. cit., t. I, f° 153.

cruel porté par le peintre lui-même, à l'occasion d'une longue et furieuse tirade qui sème une hilarité générale au sein de la haute société réunie dans le salon des Guilleroy (*FcM* 876, 877). La noblesse sait convenir et rire de ses us et de sa situation singuliers, lorsque le « portrait est [...] juste, sans que l'ironie en [soit] blessante pour personne » (*FcM* 877). C'est le cas de celui que fait Olivier des convives distingués qu'il côtoie et blâme de demeurer, « en somme, des mannequins qui donnent l'illusion » d'émotions sans rien éprouver réellement (*FcM* 876). D'une part, le confort de leur position, leur argent, leur permettent de vivre en vase clos, sous une cloche de verre, à l'abri des intempéries et de la nécessité, occupés à leur seul divertissement. D'autre part, ils ont coutume de copier leurs comportements entre eux, les plus discutables comme les plus innocents – qu'on songe à Annette mimant sa mère et vice-versa; qu'on songe encore à cette phrase explicative du narrateur, en apparence anodine, lorsqu'un invité des Guilleroy causant avec Olivier se prend d'une envie brusque de se lever et de s'en aller : « Bertin, *par savoir-vivre*, imita son mouvement. » (*FcM* 907, nous soulignons.) Les mondains ne sont-ils pas en constante représentation? C'est certes ce que nous donne à lire Maupassant et ce que décrit Bertin dans sa tirade. Ils vivent leur vie comme au théâtre et sont enclins à reprendre des gestes sans fin, jour après jour, une semaine après l'autre, répétant les mêmes émois, les mêmes discussions. D'une certaine manière, c'est leur oisiveté qui les fait agir ainsi et qui règle leurs us et convenances. Consciemment ou non, ils réitéreront les erreurs et bons coups de leurs aînés, perpétueront des luttes insensées, renouvelleront des modes passées, se passionneront pour les mêmes trivialités, etc.

Par conséquent, où qu'il soit, le peintre se trouve toujours à l'abri du Temps : chez lui le huis clos de l'atelier l'en préserve, et dehors la pérennité aristocrate des gens qu'il fréquente (que ce soit au salon des Guilleroy ou au Cercle) prolonge son isolement. Son métier même de portraitiste de la noblesse parisienne, qu'il a embrassé un peu par lâcheté et par souci pécuniaire, après avoir réussi de grandes

choses dans le milieu artistique parisien⁸⁵, consiste en une reproduction mimétique close. « Ce peintre attiré des Parisiennes, que ses admirateurs avaient baptisé “un Watteau réaliste” et que ses détracteurs appelaient “photographe de robes et de manteaux” », comme le souligne la narration, a une pratique artistique qui s’oppose assez nettement au véritable geste créateur tel que le conçoit Maupassant, pour qui la *mimesis* réaliste doit éviter de « transcrire servilement » chacun des détails de la réalité représentée pour élever le portrait du réel à « l’illusion complète du vrai »⁸⁶. Dans son essai « Le Roman », art poétique paru un avant *Fort comme la mort*, en tête du roman précédent, *Pierre et Jean*, l’auteur affirmait en effet que « [l]e réaliste, s’il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même⁸⁷. » Or, non seulement Bertin perd-il progressivement ses velléités d’originalité, devenu « peu à peu prisonnier des goûts que lui impose la société qu’il fréquente⁸⁸ », comme le remarque avec justesse Laure Helms, mais ses tentatives de peinture en plein air, façon impressionniste, le laissent insatisfait. Ses *Baigneuses* exposées au Salon, « deux petites paysannes prenant un bain dans un ruisseau », lui causent « une souffrance » et « une plaie » : « On me fait des compliments, mais je ne suis pas content », grogne-t-il (*FcM* 912). « Contrairement à Maupassant toujours à la recherche des horizons les plus ouverts, ce collectionneur de médailles se montre en effet bien peu sensible à la lumière de la nature, et préfère la clôture des soirées mondaines à l’aventure impressionniste⁸⁹ », résume Helms.

⁸⁵ Assez tôt « porté aux nues par la critique et le public », Bertin a cumulé prix et médailles jusqu’à ce qu’« un portrait de la princesse de Salia » le fasse entrer dans le grand monde et lui permette, devant l’avalanche de commandes qu’on lui faisait, de « se montr[er] difficile » et de « se f[aire] payer fort cher » (*FcM* 846).

⁸⁶ Guy de Maupassant, « Le Roman », dans *Pierre et Jean*, repris dans *Romans*, op. cit., p. 709.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 708.

⁸⁸ Laure Helms, « Maupassant et l’irréductible », loc. cit., f° 86.

⁸⁹ *Ibid.*, f° 87. Jacques Landrin abonde en ce sens, il souligne que l’auteur de *Fort comme la mort* « [a]ssez souvent [...] met en scène des peintres impressionnistes, travaillant sur le motif, à l’inverse de Bertin, qui exécute toujours ses tableaux à l’atelier ». Jacques Landrin, « Un nouvel avatar du mythe de Faust chez Maupassant », loc. cit., p. 289.

Bien sûr, critiquer la haute société parisienne qu'il fréquente, c'est aussi un peu, pour Olivier, se critiquer soi-même, comme Louis Forestier le rappelle : « C'est un jugement sans aménité qu'il porte sur son entourage, et il n'ignore pas que cela implique une forme de mépris pour lui-même, pour ses lâchetés, sa trahison envers l'art⁹⁰ ». Reste que le peintre ne sera jamais admis parmi les mondains comme un des leurs, ce dont il prend conscience douloureusement, étant sensible à « l'obscur réserve mentale de l'être qui se juge d'essence supérieure » (*FcM* 848). Ainsi que le souligne Collette Becker, Bertin « joue un peu, dans ce milieu mondain, le rôle d'un bouffon, amusant l'assemblée par sa causticité et ses mots⁹¹. » Ce qui aggrave le clivage entre le peintre et ses amis, c'est qu'il se laisse prendre au jeu des simagrées au lieu de poser avec eux. Voyons-les réagir démesurément devant la ressemblance tout au plus anecdotique d'Any et Annette :

La duchesse ravie, battant des mains, s'exclamait :

« Dieu! qu'elles sont ravissantes et amusantes l'une à côté de l'autre! Regardez donc, Monsieur de Musadieu, comme elles se ressemblent! »

On comparait; deux opinions se formèrent aussitôt. D'après Musadieu, les Corbelle et le comte de Guilleroy, la comtesse et sa fille ne se ressemblaient que par le teint, les cheveux, et surtout les yeux, qui étaient tout à fait les mêmes, également tachetés de points noirs, pareils à des minuscules gouttes d'encre tombées sur l'iris bleu. Mais d'ici peu, quand la jeune fille serait devenue une femme, elles ne se ressembleraient presque plus.

D'après la duchesse, au contraire, et d'après Olivier Bertin, elles étaient en tout semblables, et seule la différence d'âge les faisait paraître différentes. (*FcM* 873.)

La réaction exagérée de la « bonne compagnie » (*FcM* 876) à l'idée de cette similitude on ne peut plus attendue (entre mère et fille... une dissemblance marquée eût été plus étonnante) constitue un symptôme d'une cyclicité généralisée au sein des mondains, la répétition du Même semble leur être si familière qu'on peut se demander si leur émoi n'est pas qu'une grimace de plus pour eux, qui en restent indemnes... au contraire du héros transi.

⁹⁰ Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 1561.

⁹¹ Colette Becker, « L'art et la vie », *loc. cit.*, p. 792.

Olivier se met littéralement à voir double. Quand il empoigne « [d]ans le placard » la copie « qu'il avait faite autrefois pour lui du portrait de la comtesse » (FcM 987), ce n'est pas Anne qu'il voit, mais Annette. De même, lorsqu'il approche celle-ci de l'original du portrait, accroché dans le salon des Guilleroy, l'enthousiasme et l'étonnement sont généraux : la fille ressemble encore plus au portrait qu'elle ressemble à sa mère (FcM 955). Le peintre alors est flatté d'avoir su saisir ce qu'il y avait d'intemporel en son modèle⁹², d'avoir su reproduire les contours et la forme de l'être tels que la nature cherche à les reproduire toujours, depuis la nuit des temps, de génération en génération, suivant le concept platonicien de l'Idée (*eidos*), auquel adhère d'emblée la cosmologie de Schopenhauer⁹³. Tel est bien le mandat que poursuit un portraitiste et que réalisent ceux doués de talent – du moins aux yeux d'un Olivier Bertin aguerri en la matière, orgueilleux de son art et convaincu qu'« [o]n aime un type » (FcM 966), c'est-à-dire une idée de la femme, non la femme elle-même. « Assez clairement, Olivier se réfère à un être unique permanent dans le temps », commente René Lefebvre, qui note :

C'est dans l'amour de « la petite » qu'Olivier s'engloutit, mais la petite est ce qu'a été la mère, après la mère, et dans le contexte nouveau du vieillissement du peintre. Si Olivier a changé, et la mère aussi, Annette représente la chance d'une permanence que la copie du tableau donne à voir. Une occurrence en remplace une autre dans la même forme, comme un même amour doit pouvoir durer d'une hypostase à l'autre. Malheureusement, la vie n'a pas la

⁹² En effet, le peintre estime, plus que toute autre de ses œuvres, « le portrait de la comtesse, le meilleur, certes, qu'il eût peint, car il avait su voir et fixer ce je ne sais quoi d'inexprimable que presque jamais un peintre ne dévoile, ce reflet, ce mystère, cette physionomie de l'âme qui passe, insaisissable, sur les visages » (FcM 865). On remarquera que ce portrait d'Anne portant le « grand deuil » se distingue notamment des autres par la volonté qu'exprime le peintre de « traduire la première émotion reçue » et par le traitement *moderne* du « contraste saisissant de la tête si vive, si fine, lumineuse sous la chevelure dorée, avec le noir austère du vêtement », comme chez Manet (FcM 848). Ici encore, nous reconnaissons les conceptions artistiques de Maupassant, celui-ci laissant entendre dans *Fort comme la mort* que son héros n'est parvenu à atteindre cette hauteur de l'art véritable et transcendant qu'une seule fois par le portrait, cette fois-là.

⁹³ « [L]es Idées de Platon, [...] sont précisément les espèces définies, les formes et les propriétés originelles et immuables de tous les corps naturels, tant inorganiques qu'organiques », rappelle Schopenhauer, qui précise encore : « Toutes ces Idées se manifestent dans une infinité d'individus, d'existences particulières, pour lesquelles elles sont ce qu'est le modèle pour la copie. » Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 219.

complaisance de l'art, et les personnes refusent de sacrifier leur singularité au profit d'un *eidos*⁹⁴.

Quand Olivier place Annette au pied de son tableau, chacun des convives semble convaincu d'avoir devant les yeux deux exemplaires absolument identiques d'une même réalité (l'un sur toile, l'autre en chair et en os). Les vivats retentissent, faisant la fête à la jeune femme (et indirectement au portraitiste) : « Et les Corbelle, dont la conviction suivait toujours les opinions établies, s'émerveillèrent à leur tour avec une ardeur plus discrète. » (*FcM* 955.) La Nature a beau être une parturiente prolifique, à l'évidence les êtres naissant d'elle, contrairement aux préceptes schopenhaueriens, ne s'arrêtent guère pour contempler son formidable labeur; ils sont contents de s'imiter entre eux dans une veulerie presque bovine, restant enfermés dans leur inconscience.

Bertin, quant à lui, ne décroche plus. Il reste « sous la puissance de l'idée fixe » (*FcM* 1008). Or, dans *Fort comme la mort*, on sait quels ravages sont causés par ce genre d'obsessions, puisque le narrateur y insiste en ouverture de l'avant-dernier chapitre : « Les idées fixes ont la ténacité rongeuse des maladies incurables. Une fois entrées en une âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose. » (*FcM* 978.) Et, en effet, il convient de se demander, à la suite de René Lefebvre, si « la ressemblance » n'exerce pas « une séduction propre⁹⁵ » – et mal maîtrisée – sur le peintre portraitiste. Lefebvre souligne que « Bertin se fait une conception mimétique de la peinture⁹⁶ », conception d'ailleurs mise à mal, dans la mesure où à la fin du roman un article du Figaro intitulé « *Peinture moderne* » parle assez durement et cavalièrement de « "l'Art démodé d'Olivier Bertin" », une phrase dont les mots frappent le héros « comme un coup de poing en pleine poitrine » (*FcM* 1009, 1010). Il n'est pas farfelu, partant de cette inclinaison et de la réserve esthétique qu'elle soulève, d'imaginer que

⁹⁴ René Lefebvre, « Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort* », *Romantisme : Romans*, no 95 (1997), p. 78, 77. Lefebvre cite Guy de Maupassant (*FcM* 988).

⁹⁵ René Lefebvre, « Maupassant romancier face au retour du Même », *loc. cit.*, p. 91.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 96.

le peintre puisse être moins saisi par la beauté d'Anne renouvelée en Annette que par la conviction inouïe de leur identité, comme le propose Lefebvre :

Le texte laisse entendre à de certains moments qu'Annette est le retour miraculeux d'Any jeune – victoire sur le temps qui passe. Mais il fait surtout état de l'expérience troublante d'une unité dans la multiplicité : ce que vit Olivier Bertin, c'est le fait qu'il y ait deux femmes et en même temps une seule, qu'il y ait un type dont elles sont deux occurrences; et, dans ce cas, le temps n'est plus suspendu, il est, de façon proustienne, aboli. Bertin n'aime pas Annette parce qu'elle ressemble à quelqu'un qu'il a aimé, il se saisit de la ressemblance entre deux êtres pour voir en eux les avatars d'un type intemporel et s'élever au-dessus de la vie, comme son art de peindre lui permet déjà de le faire – mais ici davantage encore, depuis la vie même.

Le malheur pour Bertin, c'est qu'il ne saurait se maintenir durablement à hauteur de ce platonisme [...]⁹⁷.

Sous cet angle, *Fort comme la mort* interroge, avec une remarquable lucidité, non pas l'amour idéal si cher à l'esprit romantique, mais l'idéalité de l'amour, en proposant l'histoire tragique d'un peintre d'âge mûr dont le sentiment amoureux, pourtant puissamment attaché à sa maîtresse, se trouve détourné par un quiproquo. De quelle méprise s'agit-il? La voici : un nouvel être, semblable à l'être aimé, est confondu avec lui et le remplace irrémédiablement, sur la seule base de leur similitude; « c'est une ressemblance qui happe le peintre et l'engage dans une aventure métaphysique⁹⁸ », note Lefebvre.

Certes, la perspective – séduisante – d'abolir le temps au lieu de plus modestement le fuir (par la contemplation esthétique ou le retranchement solipsiste) engage le héros de *Fort comme la mort* à tenter le coup, et nombreux (quoique discrets) sont les passages où, consciemment ou non, il fait la cour plus ou moins ouvertement à la fille de sa maîtresse (cette dernière en est vexée, d'ailleurs). « Bertin sera soumis, dans une sorte de compulsion de répétition, à tenter de reproduire avec la fille certaines situations jadis connues avec la mère », résume Jean Pierrot⁹⁹. Non

⁹⁷ *Ibid.*, p. 91-92.

⁹⁸ *Idem*, « Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort* », *Romantisme : Romans*, no 95 (1997), p. 79.

⁹⁹ Jean Pierrot, « Le portrait et le miroir : identité et différence dans les romans de Maupassant », *Revue d'histoire littéraire de la France : Maupassant*, vol. 94, no 5 (septembre-octobre 1994), p. 783.

content d'avoir entrevu l'idée platonicienne et d'en faire une fixation, le peintre exige encore d'« expérimenter l'*eidos* dans la diversité de ses participants, [de] connaître deux femmes et non pas une¹⁰⁰ », comme l'écrit Lefebvre. Bertin ressent le besoin de les avoir possédées toutes deux pour *tester* matériellement ce qui foncièrement ne peut qu'être idéal, platonique. Mais ce n'est pas pour cela que « [s]a vie tourne à la tragédie », et son « malheur » ne se résume pas, au contraire de ce qu'avance Lefebvre, au fait que « les personnes qui dans la vie incarnent le type restent tout de même des personnes, avec leurs sentiments et leurs volontés, cependant que lui, en tant qu'homme, ne peut se contenter d'une abstraction¹⁰¹ ». Tester, c'eût été s'exposer à la déception. D'ailleurs, Olivier a beau souffrir à se damner, et la pique qui lui retourne le cœur peut bien multiplier les attaques... il ne force pas les choses, ne se rue pas sur l'objet de son désir à la manière d'un animal en rut, ne se saisit pas d'Annette pour la soumettre violemment comme le font certains personnages zoliens (songeons à Chaval dans *Germinal*). Cela n'eût pas correspondu à son idéal, à sa manière de faire les choses. Lefebvre, dans son analyse, néglige le romantisme viscéral et même l'idéalisme sentimental ravageur qui caractérisent Olivier Bertin. Pour parler en termes exacts, il néglige le bovarysme du personnage. Portraitiste de métier, le peintre de Maupassant est coloriste dans la vie. Il colore d'une gouache vive, mondaine, académique et convenue¹⁰², et à vrai dire assez commune dans les milieux qu'il fréquente, l'existence plutôt ordinaire qu'il mène, alors que celle-ci, pour atteindre à une réelle *mimesis* – telle que la préconise Maupassant¹⁰³ – ne devrait sans doute lui apparaître que dans les tons nuancés et en demi-teintes qui conviennent à la peinture de la banalité et du destin le plus commun.

¹⁰⁰ René Lefebvre, « Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 79.

¹⁰¹ *Idem*, « Maupassant romancier face au retour du Même », *loc. cit.*, p. 93.

¹⁰² C'est d'ailleurs le genre de peinture qu'il pratique lorsqu'il ne s'adonne pas au portrait : « En 1872, après la guerre [...], une *Jocaste*, sujet hardi, classe Bertin parmi les audacieux, bien que son exécution sagement originale le fit quand même goûter aux académiques. » (*FcM* 846.)

¹⁰³ Maupassant, dans son essai sur « Le Roman », déclarait effectivement que « le Romancier d'aujourd'hui écrit l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal ». Guy de Maupassant, « Le Roman », *loc. cit.*, p. 707.

Ainsi, le monde dans lequel Olivier évolue est sa représentation. Une fois encore, Maupassant met son ironie au profit d'une vision désenchantée du monde qui, au nom du réalisme, s'offre toujours dans l'atténuation, la fadeur, la grisaille : « Là réside sans doute la force du pessimisme de Maupassant, dans la découverte d'une écriture du pessimisme qui lui donne sa vraie couleur, non le noir, mais le gris¹⁰⁴ », note Mariane Bury. À l'inverse, Olivier regarde la vie à travers des verres fumés roses qui projettent sur la toile vierge du monde une peinture baroque et flamboyante dont le vernis, qui a tenu une douzaine d'années, commence à s'écailler lorsque débute le récit et a tout à fait fini de tomber à la dernière page du livre.

Souffrir le temps

Tout le monde a vieilli tranquillement dans cette histoire, y compris Olivier qui ne s'en rend pas compte. Certes, « la multiplication des *espaces* restreints » qu'a relevée Laure Helms dans les romans de Maupassant « accentue la difficulté des personnages à se situer dans le temps¹⁰⁵ ». Parlant spécifiquement de *Fort comme la mort*, Louis Forestier abonde en ce sens :

Malgré la présence de sites extérieurs, ce qui frappe c'est, à la différence d'*Une vie* ou de *Mont-Oriol*, l'abondance des espaces clos : atelier de Bertin, salons de Mme de Guilleroy ou de la duchesse de Mortemain, salle de l'Opéra, exposition annuelle de peinture. Le parc Monceau lui-même est très nettement circonscrit¹⁰⁶.

L'individu peut bien tourner sur lui-même en de tels espaces, puisque son horizon est borné. Leur étanchéité garantit une forme d'immunité à celui qui les habite ou les fréquente, ils l'abritent des échanges blessants avec l'extérieur. Le tourment viendra donc, nécessairement, de l'intérieur. Mais quel agent est assez *fort* pour exercer ceans son empire? La vie elle-même, qui « à partir de Cuvier », selon Michel Foucault, devient, dans l'*épistémè* du XIX^e siècle, « aux confins de l'être, ce qui lui est

¹⁰⁴ Mariane Bury, « Maupassant pessimiste? », *loc. cit.*, p. 79-80.

¹⁰⁵ Laure Helms, « Maupassant et l'irréversible », *loc. cit.*, t. I, f° 18.

¹⁰⁶ Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 1560.

extérieur et pourtant se manifeste en lui¹⁰⁷ ». Or, cette ubiquité de la vie, laquelle par définition est limitée dans le temps, va de pair avec celle du temps qui la balise.

Aussi voyons-nous le héros sans cesse en quête de moments, trop rares et souvent bien fugaces, où « [l]e temps pass[e] insensible et doux » (*FcM* 977); dans ces quelques instants d'extase Olivier entre en communion avec le temps : « Oh! ce soir, je ne fais point de philosophie. Je suis tout à l'heure présente » s'exclame-t-il (*FcM* 940). Prêtons attention aux minuties du texte de Maupassant. La seconde des deux phrases rend palpable la dimension éphémère du sentiment, par le marqueur temporel « ce soir », lequel laisse entendre qu'hier n'a sans doute pas été aussi jouissif et que demain ne s'annonce sans doute pas beaucoup mieux; pire encore, le « soir » devient une « heure », la magnitude des marqueurs temporels fondant comme neige au soleil. Quant à elle, la première des deux phrases souligne la précaire unité ressentie, l'absence de « philosophie » renvoyant à la disparition de l'écart entre sujet connaissant et expérience vécue. « Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame humain¹⁰⁸ », écrit Camus, dont la réflexion sur l'absurde nous convie à reconnaître là, inscrite en creux du bonheur exprimé par Olivier Bertin, la division, et même l'écartèlement de la personne consciente, lequel provient aussi de forces internes : « Commencer à penser, c'est commencer d'être miné. [...] Le ver se trouve au cœur de l'homme¹⁰⁹ », souligne Camus. On comprend qu'Olivier jouisse de ses quelques moments d'inconscience, bien rares.

Fort comme la mort s'ouvre dans l'atelier, sur le peintre en panne d'inspiration qui tente, vainement, de retrouver sa verve et sa fécondité de créateur (étroitement liées à la ligne droite) : « il se mit à semer des lignes, des traits rapides sur un carton gris, à coups légers de son fusain pointu¹¹⁰ ». Mais il abandonne aussitôt

¹⁰⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 287.

¹⁰⁸ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 34.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁰ Selon la variante *b* relevée par Louis Forestier dans « Notes et variantes, *Fort comme la mort* », dans Guy de Maupassant, *Romans*, op. cit., p. 1576. Nous soulignons. Nous nous fions en effet, pour

ses recherches, significativement, parce qu'il a « l'esprit meurtri par une courbature » (Fcm 839), dont il faut entendre la courbure, ne serait-ce que phonétiquement. Est donc posé d'entrée de jeu l'antagonisme entre le jaillissement linéaire de l'engendrement viril et les douleurs de la courbe. Qui plus est, cet antagonisme dès le départ se redouble de l'inadéquation entre l'esprit et le corps du personnage – à cet égard le narrateur signale discrètement que « [l]'âge maintenant pesait sur lui, l'alourdissait » (Fcm 839). Or, Bertin n'accepte pas sa condition, s'en aperçoit à peine, la nie... La réalité finira bien par le rattraper, comme le suggère l'entrée en scène d'Anne de Guilleroy, qui le rejoint à l'atelier. Il vient de délaisser le fusain et, s'étant muni d'un haltère, est en train de s'entraîner et se regarde faire dans le miroir :

« On est ici? »

Il répondit : « Présent » en se retournant. Puis jetant son haltère sur le tapis, il courut vers la porte avec une souplesse un peu forcée.

[...]

« Vous vous exerciez, dit-elle.

– Oui, dit-il, je faisais le paon, et je me suis laissé surprendre. » (Fcm 840.)

Il faut prendre cette dernière réplique du héros comme programmatique du roman tout entier. Absorbé en lui-même, Olivier faisait le beau, et complaisamment il s'est laissé surprendre. Remarquons au passage l'image du paon qui fait la roue et celle du héros vieilli qui doit « se forcer » pour afficher une gaieté légère et souple, parce qu'il n'est plus tout jeune. Elles condensent, dès les premières pages de l'œuvre, l'orgueil et la coquetterie d'Olivier, conjugués à l'épuisement déjà entamé de ses forces.

À l'évidence, le temps circulaire au sein duquel le héros cherche à s'enfermer est le vrai piège où il a mis le pied. Le cycle temporel, en apparence protecteur car

ce passage, à l'édition de Delaisement, qui dans sa « Notice » explique qu'il a contrôlé et comparé les unes par rapport aux autres cinq épreuves de *Fort comme la mort* afin de donner le meilleur du texte. Gérard Delaisement, « Notice », dans Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, édition présentée, établie et annotée par Gérard Delaisement, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », no 1450, 1983, p. 301-302. À défaut d'avoir pu consulter le manuscrit de *Fort comme la mort*, Louis Forestier pour l'édition de la Pléiade reprend directement l'édition originale parue chez Ollendorf en mai 1889. La forme retenue par Forestier est grammaticalement analogue à celle que nous retenons, mais moins significative pour notre propos; la voici : « il se mit à feuilleter les esquisses, les croquis, les dessins qu'il gardait enfermés en une grande armoire ancienne » (Fcm 839).

réitération supposément continue et exempte de variations, regorge sournoisement d'entrées ponctuelles blessantes. Premièrement, le vouloir-vivre, venu de l'intérieur, du corps, s'y manifeste à intervalles plus ou moins réguliers. Deuxièmement, l'ennui, la mélancolie, la nostalgie – maladies par excellence du temps – guettent forcément l'individu enclos dans sa routine. À quoi s'ajoute que le temps qui semble tourner sur lui-même avance tout de même, est plus spiroïdal que circulaire, puisqu'il progresse malgré ses boucles, procurant « courbatures » et autres maux plus graves, affectant le corps périssable de l'être humain, comme le souligne Eugène Minkowski :

Voyons la vie d'un homme. C'est d'abord la période de croissance et de formation; l'être vivant se développe tout entier, ses forces physiques et ses forces mentales vont de pair. Mais le corps a vite fait de s'arrêter dans sa croissance et dans son développement; l'âme, par contre, ne s'arrête point; l'être humain, d'œuvre en œuvre, d'étape en étape, ne cesse de progresser; il donne de l'avant, son corps pourtant ne suit point cette marche ascendante; il reste sur place, s'il ne décline point [...] ¹¹¹.

Effectivement les protagonistes vieillissants de *Fort comme la mort* sont confrontés à un Temps bien réel et palpable. Et le dépérissement corporel dont ils font l'objet a tôt fait, par les tourments qu'il génère, de miner leur équilibre psychique. Si, comme l'écrit Trevor Anthony le Voire Harris, « Any devient de plus en plus obsédée par sa propre image en dégradation ¹¹² », Olivier quant à lui est de plus en plus obsédé par l'image d'Any en renouvellement : parallélisme capital des drames des deux principaux personnages. Or, Any se résout à son malheur (douloureusement, il est vrai); elle finit par l'accepter, il est, après tout, dans l'ordre des choses prévues. Olivier de son côté reste fasciné, refuse le sien, qui ne cadre pas dans le temps circulaire auquel il a cru appartenir.

Ubiquitaire, le Temps dans *Fort comme la mort* est la divinité suprême, l'adversaire de l'homme, l'antagoniste premier, tandis que l'Amour, *topos* romantique par excellence auquel le titre nous préparait, est à peine effleuré. Certes,

¹¹¹ Eugène Minkowski, *op. cit.*, p. 132.

¹¹² Trevor Anthony le Voire Harris, *Maupassant et Fort comme la mort : Le roman contrefait*, Paris, Nizet, 1991, p. 60.

la dimension projective de la passion amoureuse reçoit un traitement soutenu; l'individu aimant est montré projetant ses exigences et caprices sur l'objet de son désir (qui souvent n'a rien demandé). Mais l'amour à deux, le sentiment partagé et réciproque, le désir monté à son paroxysme puis relâché dans la catharsis mutuelle de la rencontre charnelle brillent par leur absence. Le corps d'une manière générale est assez peu évoqué, pour un roman *naturaliste*. Anne et Olivier sont amants, mais leur amour ne se matérialise jamais vraiment sous les yeux du lecteur. Il est puissamment euphémisé : ellipses narratives, litotes, jeux de mots à teneur érotique façon goncourtienne... rien de plus. C'est un amour intellectuel, une camaraderie chère à deux amants qui se connaissent bien, tout au plus. Les feux de leur amour d'antan sont bien tièdes aujourd'hui. Et quant à Annette, celle-ci n'a tout simplement aucune conscience de ce qu'elle suscite – bien involontairement du reste – chez Olivier.

Plus le récit avance, toutefois, plus se manifeste le corps du héros. D'abord, cette petite courbature que nous avons mise en évidence; puis, prenant un miroir, il aperçoit son visage qui « vieillit terriblement » et « s'attrist[e] du poids de ses jours et des plissures de sa peau » (*FcM* 884); puis, lors de la promenade où coïncé entre la mère et la fille il croit rajeunir, « il se sent [...] dans le corps des légèretés de petit garçon » (*FcM* 949); dans la foulée, il s'éprouve en plein éveil, « après des années de sommeil » (*FcM* 966); sautons tout de suite à l'agonie, où il a la chair qui vibre, la main qui se glace, et « son visage contracté tressaill[e] » (*FcM* 1023), son être entier « halèt[e] [...] tirailé par d'atroces souffrances » (*FcM* 1027). Son corps est devenu si éloquent que, sans recourir à la parole, il communique avec son amante venue à son chevet, par « d'inaissables spasmes qui *disaient* seulement les tortures du corps » (*FcM* 1028, nous soulignons). Après les timides balbutiements du début, le corps parle enfin haut et fort, grâce aux *contractions* de « ce rendez-vous d'agonie » (*FcM* 1025)... Or, d'après les indications fournies par la narration, l'écoulement

diégétique du temps dans *Fort comme la mort* cumule neuf mois¹¹³ : seraient-ce les neuf mois de la gestation humaine? À partir du moment, décrit dans l'*incipit*, où la matérialité de l'être y va de ses premières manifestations, où le personnage réintègre le temps matériel qu'il avait depuis longtemps quitté, on compte neuf mois. Neuf mois pour ramener au temps le corps d'un personnage s'en étant détaché, neuf mois de gestation pour porter un vieil homme à sa mort, pour le faire naître à l'autre monde... Marqué par la réversibilité des forces et la réciprocité des périodes, le lent travail se faisant en Olivier finit par s'orchestrer comme une grossesse dont l'accouchement serait l'agonie; et la naissance, le trépas.

Cette maïeutique qui, par la montée progressive de la douleur physique et psychique, conduit le héros de *Fort comme la mort* à prendre conscience de tout ce qu'implique pour un individu le vieillissement biologique puise chez Schopenhauer son principe doloriste, sur lequel s'appesantit la traduction de Bourdeau :

Peu d'hommes, par la seule connaissance réfléchie des choses, parviennent à pénétrer l'illusion [...], peu d'hommes remplis d'une parfaite bonté d'âme, de l'universelle charité, en viennent à reconnaître toutes les douleurs du monde comme les leurs propres, pour aboutir à la négation de la volonté. Chez celui-là même qui s'approche le plus de ce degré supérieur, les aises personnelles, le charme flatteur de l'instant, l'attrait de l'espérance, les désirs sans cesse renaissants sont un éternel obstacle au renoncement, une éternelle amorce pour la volonté [...].

Aussi faut-il que notre volonté soit brisée par une immense souffrance, avant qu'elle n'arrive au renoncement d'elle-même. Lorsqu'il a parcouru tous les degrés de l'angoisse croissante, après une suprême résistance, et qu'il touche à l'abîme du désespoir, l'homme rentre subitement en lui-même, il se connaît, il connaît le monde, son âme alors se transforme, s'élève au-dessus d'elle-même et de toute souffrance, et purifié, sanctifié en quelque sorte dans un repos, une félicité inébranlables, une élévation inaccessible, il renonce à tous les objets de ses désirs passionnés, et reçoit la mort avec joie. Comme un pâle éclair, la négation de la volonté de vivre, c'est-à-dire la délivrance, jaillit subitement de la flamme purificatrice de la douleur¹¹⁴.

Force est de constater l'étroite résonance de ces considérations avec l'histoire d'Olivier Bertin, qui à tant d'égards a l'aspect d'une mésaventure schopenhauerienne,

¹¹³ Nous nous fions, pour ce chiffre, aux calculs minutieux accomplis par Pieter J. H. Pijls (« La structure du temps dans *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 369), que Laure Helms a repris et réexaminés pour sa thèse, « Maupassant et l'irréversible », *loc. cit.*, t. I, p. 228.

¹¹⁴ Arthur Schopenhauer, *Pensées maximes et fragments*, *op. cit.*, p. 59.

à ceci près qu'ayant abouti à cette conscience de sa condition d'être asservi, esclave, il s'effondre de douleur et décède au lieu de « s'élever » au-dessus de lui-même et de toute souffrance. Et si, comme nous le verrons, sa mort n'en est pas moins vécue comme la délivrance dont parle ce « [s]ceptique naturaliste » qu'est Schopenhauer selon Théodule Ribot, sans doute est-ce parce qu'elle est liée à cette bienfaisante levée du voile de l'illusion que le philosophe estime être « [l]e seul moyen à prendre pour parvenir à l'anéantissement » : « *la connaissance*¹¹⁵ ».

Certains critiques de *Fort comme la mort*, s'appuyant sur la misogynie notoire de Maupassant (nourrie de celle encore plus féroce qu'entretenait Schopenhauer), ont voulu voir en la Femme la grande responsable du tarissement de la source créative d'Olivier. Le roman n'est certes pas sans offrir quelques extraits qui appuient un tel point de vue, par exemple la phrase suivante : « Vraiment, il aurait fait une belle folie en s'embarrassant d'une maîtresse pareille qui aurait mangé sa vie d'artiste avec des dents capricieuses de jolie femme. » (*FcM* 862.) Cette réflexion du peintre survient au premier chapitre, dans l'analepse par laquelle on apprend comment Olivier Bertin et Anne se sont rencontrés et sont devenus amants; les deux étaient jeunes, plusieurs années ont passé depuis. Le péril entrevu jadis par Bertin a fini par se concrétiser, et Mary Donaldson-Evans en fait une remarque centrale dans l'économie du récit :

*In a rare moment of lucidity early in the novel, Olivier sees the relationship, then only in its infancy, in all of its dangerous potential [...]. In fact, Olivier Bertin's artistic life will come to an end before the biological one and woman will be responsible for the premature death; but in this case it is not Any alone, but Any and her daughter Annette, a reincarnation of her mother with whom Olivier falls in love against all the directives of his will, who bring about the demise of his creative powers*¹¹⁶.

Cependant, outre qu'il est malaisé de supposer à Bertin une lucidité toute spéciale à ce moment précis de l'intrigue (où ses sentiments s'embrasent pour Any) ou même n'importe quand dans le récit, il faut reconnaître que les entraves réelles à la création

¹¹⁵ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 176, 144.

¹¹⁶ Mary Donaldson-Evans, op. cit., p. 63.

de Bertin, disséminées à travers le roman (nous en avons relevé quelques-unes¹¹⁷), relèvent beaucoup plus du physique vieillissant du personnage que de son cœur piégé par sa maîtresse, faussement rajeuni par Annette ou trompé par l'Amour. Dire que Bertin est surtout victime d'un piège féminin, c'est exagérer à la fois la puissance de la Femme dans ce roman et le génie d'un peintre qui, sans être dépourvu de talent, ne répugne pas à édulcorer son art pour plaire aux masses et qui, enclin à l'académisme, se réjouit démesurément lorsque, devant une de ses toiles, une enfant reconnaît sa mère, « flatté de cet hommage naïf à la ressemblance de son œuvre » (*FcM* 850). C'est aussi négliger la distance ironique qu'instaure Maupassant face à la sensiblerie romantique du peintre dans ses rapports avec le sexe opposé. Pour tout dire, si Any et Annette se rendent d'une certaine façon responsables des déboires d'Olivier, c'est seulement dans la mesure où au départ toutes deux s'amusent bien innocemment à jouer de leur ressemblance : « On sait quels fruits tragiques naîtront de cette confusion volontairement entretenue d'abord par la mère, puis par l'amant¹¹⁸ », résume Jean Pierrot.

Malgré la fulgurance corporelle de la dernière scène du roman, l'atmosphère de *Fort comme la mort* reste assez vaporeuse, ce qui a sans doute contribué à populariser l'idée un peu courte voulant que ce roman soit un drame psychologique façon Paul Bourget¹¹⁹. Sous le couvert équivoque d'une historiette d'amour mondain, le roman sonde plutôt l'irrésistible et l'irréversible progression de notre bourreau à tous, le temps. Problème entre tous pour les philosophes, le temps est intrinsèquement

¹¹⁷ Mentionnons aussi l'accablante « fatigue » qu'il accumule, parce qu'« il fait si chaud à Paris, que chaque nuit représente un bain turc de huit ou neuf heures » (*FcM* 924).

¹¹⁸ Jean Pierrot, « Le portrait et le miroir », *loc. cit.*, p. 783.

¹¹⁹ Maupassant avait décrit son roman précédent, *Pierre et Jean*, comme une « étude psychologique ». Guy de Maupassant, « Le Roman », *loc. cit.*, p. 703. Reprenant cette étiquette auto-apposée, plusieurs des contemporains de Maupassant le rangèrent dans la veine du roman psychologique : « Maupassant tourne au psychologue », écrivait notamment Rod un an après la publication de *Fort comme la mort*. Édouard Rod, « Préface », *Les Trois Cœurs*, *op. cit.*, p. 5. Sur ce point qui a divisé la critique de *Fort comme la mort*, voir la « Préface » de Gérard Delaisement et les « Jugements » qu'il a recueillis dans son édition du roman. Gérard Delaisement, « Préface » et « Jugements », dans Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, édition de G. Delaisement, *op. cit.*, p. 7-27 et 303-306.

lié à la vie par la réciproque de celle-ci, la mort, laquelle « est proprement le génie inspirateur, le Musagète de la philosophie », selon Schopenhauer, qui ajoute que « [s]ans elle, on eût difficilement philosophé¹²⁰ ». Vie, mort, temps... thèmes choisis que ceux-là pour l'esprit pessimiste, même avant que le théoricien officiel de cette pensée diffuse ses principes jusqu'en France, comme en témoigne Alphonse Rabbe échafaudant dans les années 1820 sa « Philosophie du désespoir » qui parut dans l'*Album d'un pessimiste* de 1835 : « Chacune de nos heures nous pousse au tombeau et s'accélère du mouvement de celle qui l'a précédée¹²¹ », se lamentait-il. En ce registre, pour décrire les tiraillements du temps, souvent on met à profit les mythes employant la circularité pour imager un tourment perpétuel, comme le narrateur anonyme d'Édouard Rod dans *La Course à la Mort*, qui s'écrie : « Hélas! nous nous plaignons de tout ce qui nous entoure, nous haïssons les agitations de la vie, nous saignons d'innombrables plaies, nos cœurs sont dévorés par des vautours plus cruels que celui de Prométhée » (CM 63). S'il ne fait aucun doute que *Fort comme la mort* s'inscrit dans cette veine, malgré l'absence de référence explicite à l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*, le titre dont Maupassant avait primitivement affublé son roman, *Vieux-jeunes*, eût renchéri sur ce point, dans la mesure où il pouvait rappeler l'antithèse « jeunes vieillards », dont s'était servi Trublot pour dénigrer les schopenhaueristes qui fondèrent la *Revue contemporaine* en 1885¹²².

Ce lien entre ceux que René-Pierre Colin appelle les « renégats¹²³ » du naturalisme et les protagonistes de *Fort comme la mort*¹²⁴ – lien dont Maupassant

¹²⁰ Arthur Schopenhauer cité par Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 82. Ribot traduit lui-même Schopenhauer et renvoie au chapitre 41 des « Suppléments » ainsi qu'au « Livre quatrième » du *Monde comme volonté et comme représentation*.

¹²¹ Alphonse Rabbe, « Philosophie du désespoir », dans *Album d'un pessimiste*, op. cit., p. 64.

¹²² Voir notre chapitre VI.

¹²³ Joris-Karl Huysmans et Édouard Rod (vers 1885), et Maupassant après eux (1888), auxquels il faut ajouter les signataires du « Manifeste des cinq » (1887), avaient signifié officiellement leur défection du clan naturaliste (ceux-là respectueusement et avec nuances, ceux-ci non), tout en continuant d'écrire des romans certes différents de ceux de Zola, mais conciliables avec la formule naturaliste. Il faut comprendre qu'à partir de 1884-85, l'étiquette du naturalisme appartenait à l'auteur des *Rougon-Macquart* et à nul autre, et que c'est de lui, essentiellement, qu'on tenait à se dissocier : « Seuls Alexis

n'eut peut-être jamais conscience – nous invite à souligner la place qu'occupe cette œuvre au sein du courant. D'un naturalisme tardif, cet avant-dernier roman n'en demeure pas moins, comme les autres, fidèle aux principes réalistes que Maupassant a exposés en 1887 dans son art poétique, « Le Roman », où il inscrivait sa pratique romanesque à la fois dans le prolongement des préceptes réalistes de Flaubert et à l'intérieur de la formule naturaliste revendiquée par Goncourt et Zola, non sans signaler, comme il se doit, quelques points à nuancer : « Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée¹²⁵ », arguait-il notamment. Il pouvait bien rejeter les maniérismes gongourtiens et modérer le déterminisme zolien (sans y renoncer¹²⁶), la peinture des mœurs mondaines qu'il livre dans *Fort comme la mort* à travers les tirades bouffonnes où Olivier Bertin « croque » la noblesse parisienne n'en réalise pas moins le projet tout naturaliste qu'Edmond avait devisé en 1879 dans la préface des *Frères Zemganno* :

On peut publier des *Assommoir* et des *Germinie Lacerteux*, et agiter et remuer et passionner une partie du public. Oui! mais, pour moi, les succès de ces livres ne sont que de brillants combats d'avant-garde, et la grande bataille qui décidera de la victoire du réalisme, du naturalisme, de l'*étude d'après nature* en littérature, ne se livrera pas sur le terrain que les auteurs de ces deux romans ont choisi. Le jour où l'analyse cruelle que mon ami, M. Zola, et peut-être moi-même, avons apportée dans la peinture du bas de la société, sera reprise par un écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans des milieux d'éducation et de distinction, – ce jour-là seulement, le classicisme et sa queue seront tués.

Ce roman réaliste de l'élégance, ça avait été notre ambition à mon frère et à moi de l'écrire. Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas en effet l'unique mission de

et Céard, encore fidèle à cette date, ne lui donnaient point d'ombrage. Hennique, à sa manière discrète, répugnant à toute publicité et à tout esclandre, s'était lui aussi éloigné », raconte Colin, qui a soin de préciser qu'« il ne pouvait cependant pas être question pour ces romanciers de dénoncer l'usure de procédés qu'ils continuaient à illustrer, tout en pressentant, il est vrai, qu'ils ne pourraient longtemps continuer dans cette voie ». René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés, op. cit.*, p. 228-229.

¹²⁴ On devine que le pluriel de *Vieux-jeunes* désignait à l'origine tant Olivier que sa maîtresse, car elle aussi, au cours du récit, découvre qu'elle a vieilli et éprouve bien de la difficulté à accepter que la jeunesse, la beauté, l'attrait l'aient quittée et appartiennent désormais à sa progéniture. Il désignait peut-être aussi, plus largement, l'ensemble de la population mondaine qu'on rencontre dans le roman, laquelle est manifestement vieillissante, dépourvue d'influence réelle et formidablement inconsciente de sa caducité.

¹²⁵ Guy de Maupassant, « Le Roman », *loc. cit.*, p. 714.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 710.

décrire ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture *artiste*, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches : mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse, et non conventionnelle et non imaginative de la beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur¹²⁷.

Au fond, c'est élargir le naturalisme d'une manière différente de celle choisie par Huysmans en 1884 avec le *naturalisme spiritualiste* d'À Rebours (théorisé a posteriori dans *Là-bas* en 1891 et dans la « Préface écrite vingt ans plus tard » de 1903), différente aussi de celle mise de l'avant par Rod en 1884-85 avec ses *romans de la vie cérébrale*. On peut, de fait, rattacher les deux derniers romans de Maupassant à ce que Pierre-Jean Dufief nomme « la veine éphémère du naturalisme élégant¹²⁸ », née autour de *Chérie* et pratiquée un temps par Paul Bourget.

Maupassant restait donc fidèle, en théorie comme en pratique, à « une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité¹²⁹ », notait-il. Or, la principale réserve qu'il émettait à l'égard de ce principe général concerne précisément le suicide-accident qui constitue le point de départ de notre investigation :

Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence.

Un choix s'impose donc, – ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité.

La vie, en outre, est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates; elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre *faits divers*.

Voilà pourquoi l'artiste, ayant choisi son thème, ne prendra pas dans cette vie encombrée de hasards et de futilités que les détails caractéristiques utiles à son sujet, et il rejettera tout le reste, tout l'à-côté.

Un exemple entre mille :

Le nombre de gens qui meurent chaque jour par accident est considérable sur la terre. Mais pouvons-nous faire tomber une tuile sur la tête d'un personnage principal, ou le jeter sous les roues d'une voiture, au milieu d'un récit, sous prétexte qu'il faut faire la part de l'accident¹³⁰?

¹²⁷ Edmond de Goncourt, « Préface », *Les Frères Zemganno*, op. cit., p. vii-viii.

¹²⁸ Pierre-Jean Dufief, « Edmond de Goncourt et son cercle de "petits" naturalistes », dans Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes*, op. cit., p. 29.

¹²⁹ Guy de Maupassant, « Le Roman », loc. cit., p. 705.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 708.

Un an plus tard à peine, l'auteur de ces lignes publie un roman où cet exemple « entre mille » constitue le point culminant, non certes « au milieu » du récit, mais en clôture de celui-ci. Voilà bien la malice ironique d'un auteur en pleine possession de ses moyens, qui ne craint ni de se contredire en usant à la première occasion du contre-exemple qu'il a lui-même dénigré ni de se transformer en théoricien acharné qui s'emploie à prouver dans ses œuvres les plus menus détails de ses théories esthétiques.

Finir le temps

Encore faut-il dire que cet incident supposément inénarrable fait l'objet d'une équivoque dans *Fort comme la mort*. Accident ou suicide? Nous connaissons la propension des personnages naturalistes, en particulier goncourtiens, à déguiser leur suicide en accident (Barnier dans *Sœur Philomène*, Blancheron dans *La Faustin*, le petit Chose chez Daudet) – pour ménager leur entourage et préserver l'image positive qu'on gardera d'eux. Voyons Olivier sur son lit de mort interrogé par Anne :

« C'est vous qui vous êtes jeté sous cette voiture? »
 Il répondit en essayant toujours de sourire :
 « Non, c'est elle qui s'est jetée sur moi.
 – Ce n'est pas vrai, c'est vous.
 – Non, je vous affirme que c'est elle. »
 Après quelques instants de silence, de ces instants où les âmes semblent s'enlacer dans les regards, elle murmura :
 « Oh! mon cher, cher Olivier! [...] »
 Il répondit avec conviction :
 « Cela me serait arrivé tout de même, un jour ou l'autre. » (*FcM* 1023.)

Néanmoins, supposons un moment que la version d'Olivier soit exacte et que cette dernière réplique ne soit pas l'aveu déguisé qu'on peut y voir (celui d'un suicide maquillé en accident). L'image de l'omnibus qui écrase le peintre n'est pas indifférente du point de vue symbolique : la massive voiture est pleine de gens affairés qui mènent la vie ordinaire du commun des mortels, elle emmène l'armée des petits employés le matin à leur lieu de travail et les ramène chez eux la journée

finie¹³¹, au contraire de l'artiste individué, singularisé, en marge du monde (même mondain). L'omnibus symbolise la société moderne (il faut se rappeler de celui qui écrase le réactionnaire suicidé Robineau dans *Au Bonheur des Dames*¹³²) qui, balourdement sans doute, va droit devant, un peu à la façon du navire de *La Fille aux yeux d'or* de Balzac (la thèse sociologique en moins).

Aussi l'idée de l'omnibus (et du transport en commun) mérite-t-elle d'être rapprochée de celle du train qui avance (allant sur des rails il ne peut dévier de sa route) : transports en commun – puissamment associés à la modernité – qui partent à l'heure, qui obéissent à un horaire fixe, suivent un itinéraire arrêté d'avance, répètent inlassablement leur passage, et surtout arriveront à destination quoi qu'il en soit, quitte à scinder en deux Anna Karénine ou à broyer Olivier Bertin. Ils sont la marque de la modernité en marche, du progrès positiviste renversant tout sur son passage. Or, bien de l'ambivalence accompagne ces forces historiques sous la III^e République, en particulier au sein du très large pan sceptique et pessimiste de la littérature qu'on associe à Schopenhauer. Jean Lefranc commente :

La fin du siècle est obsédée par le pessimisme, le nihilisme, la décadence [...]. N'y voyons pas l'influence directe de Schopenhauer. Ce n'est évidemment pas de lui que vient le sentiment que les sociétés se défont sous l'influence de la révolution industrielle, que le christianisme, même corrigé et revu par Lamennais, n'a plus d'avenir, que les utopies sociales ont échoué : il y a eu l'expérience terrible de la Commune, et les attentats des nihilistes et des anarchistes. Chez beaucoup d'intellectuels le triomphe du positivisme est amer, tragique, et la civilisation européenne est mise en question. Les espoirs dans le progrès irrésistible de

¹³¹ Figures familières des contes parisiens de Maupassant, l'omnibus et le tramway « corna[nt] pour écarter les obstacles » sur leur chemin appartiennent au quotidien routinier de l'employé esclave de « l'ordre monotone de son existence », à l'instar du François Tessier d'« Un père » ou du M. Caravan d'« En famille » : « Depuis trente ans, il venait invariablement à son bureau, chaque matin, par la même route, rencontrant à la même heure, aux mêmes endroits, les mêmes figures d'hommes allant à leurs affaires; et il s'en retournait, chaque soir, par le même chemin où il retrouvait encore les mêmes visages qu'il avait vus vieillir. » Guy de Maupassant, « En famille », d'abord paru dans *La Nouvelle revue* du 15 février 1881, recueilli la même année dans *La Maison Tellier*, repris dans *Contes et nouvelles*, op. cit., t. I, p. 193, 194.

¹³² Robineau ayant été vaincu par le nouveau commerce d'Octave Mouret, « le voilà qui se fout sous les roues » du premier omnibus qu'il voit passer. Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. III, p. 749.

l'humanité depuis le siècle des Lumières se sont inversés dans un constat de décadence généralisée : dissolution sociale, régression morale, dégénérescence physiologique¹³³.

Dans ce contexte, le décès accidentel d'Olivier Bertin, peintre démodé, dépassé, qui pourtant s'accroche désespérément à une jeunesse qu'il n'a plus, prend le sens tragique d'une mort inutile, pusillanime, que la marche du temps laisse derrière elle sans même trébucher, en divinité cruelle, toute-puissante et fatale qu'elle est. Simple accident de parcours, la résistance qu'oppose cet incorrigible « vieux-jeune » contre son époque – contre son temps – n'est qu'un écueil insensible et négligeable au regard des forces titanesques mises en jeu.

Ainsi, suivant l'hypothèse d'une mort involontaire, le décès du héros de *Fort comme la mort* se situe sous le signe d'un conflit entre le temps et lui. « Bertin est une victime dont le sort s'articule autour d'un axe *temporel* plutôt que *sexuel*¹³⁴ », abonde Trevor Anthony le Voire Harris. Et il n'y a pas que sur le plan symbolique que ce conflit paraît déterminant dans un tel dénouement. La perspective d'un accident létal toujours semble injuste et interroge le pourquoi. Or, précisément, un accident – par définition – est dépourvu de finalité et échappe à la raison. Devant un arbitraire de cet ordre, les proches de la victime, gens d'une sagesse qu'ils ne soupçonnent pas, ont coutume de se dire que *son temps était venu*. Sous cet angle, la temporalité, une fois de plus, fait figure de bourreau contre celui qui croyait vivre encore.

À l'inverse, le suicide peut être envisagé comme une ressaisie du temps et du destin par l'individu mourant. Le conflit implique les deux mêmes pôles, mais dans l'homicide de soi l'individu semble s'offrir les clés de la victoire; c'est lui, en tout cas, qui tient les rênes. Nombreux sont les passages dans *Fort comme la mort* où le héros se sent dépossédé de sa personne, et très souvent c'est une et même solution qui lui vient en tête pour se réapproprier son corps, sa tête, sa vie : attenter à ses jours.

¹³³ Jean Lefranc, « Schopenhauer, penseur "fin-de-siècle" », *loc. cit.*, p. 6.

¹³⁴ Trevor Anthony le Voire Harris, *op. cit.*, p. 58.

Ainsi, lorsqu'Olivier, souffrant avec acuité de son impuissance à conquérir la femme qu'il aime, entreprend de se dérober à l'atroce routine du vouloir-vivre, il songe aussitôt à mourir, même si ses escapades de créateur (absorbé dans la contemplation esthétique) lui procurent un soulagement bienvenu. Deux extraits en témoignent :

N'était-ce pas elle qui lui aurait donné ce presque impossible bonheur? Pourquoi donc est-ce que rien ne se réalise? Pourquoi ne peut-on rien saisir de ce qu'on poursuit, ou n'en atteint-on que des parcelles, qui rendent plus douloureuse cette chasse aux déceptions?

Il n'en voulait plus à la jeune femme, mais à la vie elle-même. (*FcM* 863.)

Nous étions au début du roman, et la « jeune femme » en question était Anne. Nous voici maintenant à la fin des aventures d'Olivier, qui désormais brûle pour Annette :

Sait-on jamais pourquoi une figure de femme a tout à coup sur nous la puissance d'un poison? Il semble qu'on l'a bue avec les yeux, qu'elle est devenue notre pensée et notre chair! On en est ivre, on en est fou, on vit de cette image absorbée et on voudrait en mourir! (*FcM* 989.)

Les deux passages concluent à l'identique. La pensée frénétique du peintre aboutit à la mort, fuite ultime de la vie et de ses cruautés. Deuxième moyen de s'abstraire du monde, définitif celui-ci, au contraire de la contemplation esthétique.

Certes, il s'agit d'un « remède » qui ne doit rien à Schopenhauer, lequel récuse la part émancipatrice qu'on concède souvent au suicide¹³⁵, mais qui a tout à voir avec l'imaginaire d'un Maupassant fort enclin à raconter des suicides. Ils pullulent dans ses récits brefs. « L'endormeuse », conte datant de la même année que *Fort comme la mort*, a pour narrateur un homme qui s'effare devant le chiffre sans cesse croissant des morts volontaires en France et y voit le symptôme d'un fait – « Au

¹³⁵ Pour l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*, la mort volontaire n'est nullement une négation du vouloir-vivre, ce serait même celui-ci qui, prenant « une résolution » extrême, conseillerait l'auto-élimination à l'individu dont la conjoncture difficile où il se trouve l'empêche de s'épanouir suffisamment au goût de l'espèce : « la négation du vouloir-vivre, qui n'est pas autre chose que la résignation ou la sainteté absolue, résulte toujours de ce qui calme le vouloir [...]. Sans la négation complète du vouloir, il n'y a pas de vrai salut, de délivrance effective de la vie et de la douleur. » Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 498. Le philosophe assure que « rien n'est plus différent de cette négation que la suppression effective de notre phénomène individuel, je veux dire le suicide. » *Ibid.*, p. 499.

fond, je crois que le monde vieillit », hasarde-t-il, tout en vantant le suicide comme issue praticable :

Comme je les ai compris, ceux qui, faibles, harcelés par la malchance, ayant perdu les êtres aimés, réveillés du rêve d'une récompense tardive, de l'illusion d'une autre existence où Dieu serait juste enfin, après avoir été féroce, et désabusés des mirages du bonheur, en ont assez et veulent finir ce drame sans trêve ou cette honteuse comédie.

Le suicide! mais c'est la force de ceux qui n'en ont plus, c'est l'espoir de ceux qui ne croient plus, c'est le sublime courage des vaincus! Oui, il y a au moins une porte à cette vie, nous pouvons toujours l'ouvrir et passer de l'autre côté¹³⁶.

Plus largement, la poétique maupassantienne affectionne le thème de la fuite du personnage comme réponse à une situation inacceptable, inimaginable, intenable, etc. Par exemple, dans « La femme de Paul » le héros avant de sombrer dans la Seine a été saisi d'« une envie immense de fuir, de ne pas voir, de ne pas savoir, de se sauver pour toujours, loin de cette passion furieuse qui le ravageait¹³⁷ ». Mais ce comportement, dont la complémentarité et l'interchangeabilité avec le suicide sont flagrantes, ne se borne nullement aux récits courts, il traverse de bout en bout l'œuvre de Maupassant et se manifeste généralement par le besoin panique de partir droit devant, peu importe la direction, pour autant que soit rompu le cycle de l'ennui ou des idées noires, comme l'a montré Bernard Joly :

Une idée lancinante poursuit le personnage maupassantien, le pousse à toujours aller de l'avant vers un but non défini, indéterminé. Quand il s'arrête, tout ce qu'il fuit l'assaille et déferle en lui, accentuant le désordre de son esprit. Il peut alors décider de refuser cet assaut furieux et de disparaître pour obtenir un répit qui semble autrement se dérober.

On remarque que l'envie de partir, de tout laisser là touche aussi bien l'homme que la femme, dans tous les milieux, de la servante de ferme au peintre en fin de carrière ou au dilettante fortuné. Ils se retrouvent tous avec les mêmes impératifs, avec le même déterminisme qui les dépasse¹³⁸.

¹³⁶ Guy de Maupassant, « L'endormeuse », d'abord paru dans *L'Écho de Paris* du 16 septembre 1889, repris dans *Contes et nouvelles*, op. cit., t. II, p. 1163, 1160-1161.

¹³⁷ *Idem*, « La femme de Paul », loc. cit., p. 305.

¹³⁸ Bernard Joly, « Guy de Maupassant : fuite et suicide (du ruisseau au salon à gaz) », loc. cit., p. 85.

En outre, Joly constate que chez Maupassant « [b]eaucoup de suicides sont le fait de célibataires ou de gens isolés, abandonnés, voués à une vie sans échanges de réflexions ou de sentiments¹³⁹ ».

Tenant compte, donc, de l'*habitus* de l'écrivain et à plus forte raison des deux extraits où Olivier s'affole et se met à penser avec envie au trépas, on est fondé à se demander si, malgré son admiration pour « les mièvreries, les délicatesses élégantes, les sentiments exprimés » (*FcM* 912), Any n'aurait pas raison de croire au suicide de son amant¹⁴⁰. Aussi, portons attention à la formulation employée par Maupassant pour décrire l'*accident* du personnage : « il avait roulé, ivre de chagrin, sous cette voiture. » (*FcM* 1020.) Si on lit à la lettre, c'est le héros qui roule et non la voiture. Se trouve de la sorte confirmée l'hypothèse d'un suicide (et non d'un accident). On ne s'étonnera pas que ces mots, rapportés au style indirect libre par le narrateur, soient associés au point de vue d'Anne. Du reste, ils réitèrent l'antagonisme entre le cercle et la droite.

Le suicidant regarde l'avenir et le temps qui lui est à venir, et il se détourne d'eux, les anéantit par son geste. Son passé et son présent, l'ayant par mille détours conduit à ce point, se trouvent alors condensés en lui : ils s'écrasent contre le mur de l'instant fatidique. Cette formidable concentration des trois temporalités (passé, présent futur), réunies en un point de non retour dépourvu d'étendue, correspond au meurtre de la temporalité pour l'individu qui meurt. C'est finir le temps. L'individu n'a rien choisi de son entrée dans le monde; race, milieu et moment lui ont été

¹³⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴⁰ L'importance et la diversité des suicides est bien évoquée par Maupassant dans ses contes et nouvelles (pulsion brutale, fuite éperdue, noyade, défenestration, coup de pistolet), où l'on remarque cependant certaines constantes. Le suicide chez Maupassant n'est pas un suicide à l'antique, volontaire, et mûrement réfléchi; c'est un geste de faible, d'enfant (« Le papa de Simon »), de femme malheureuse (« Histoire d'une fille de ferme »), et il suscite alors la pitié du lecteur; c'est un geste de lâche, évoqué avec ironie, par où ressort le dédain de l'auteur (« Un lâche »). Il est souvent suicide évité de justesse ou tentative avortée, suicide presque involontaire ou masqué, déguisé en accident, comme si Maupassant le rejetait aux marges, comme une hantise qu'il n'oserait affronter trop directement, de face. On sait qu'il attentera à sa personne en 1892, s'ouvrant la gorge avec une vitre brisée; ayant survécu, il sera interné à Paris dans la clinique du docteur Blanche, où il mourra l'année suivante.

imposés, et une vision purement déterministe de l'existence lui refuse tout pouvoir d'intervenir sur son destin. Par le suicide, il exerce une mainmise sur sa personne et détermine selon son goût les modalités de son départ. Rien de plus naturel, de ce point de vue, qu'à la fin Olivier paraisse avoir vaincu ses démons : « Il était tranquille, détendu, inanimé, indifférent à toute misère, apaisé soudain par l'Éternel Oubli¹⁴¹ ». Voilà la dernière phrase du roman. L'oxymore assez évident de ses deux derniers mots témoigne d'une unité retrouvée dans le néant, comme l'a bien vu Jacques Landrin : « Les derniers mots de l'œuvre [...] affirment qu'en définitive on ne peut trouver d'apaisement que dans l'Éternel Oubli, c'est-à-dire dans le retour au Néant; suprême victoire de la Mort sur la Vie¹⁴². »

Enclin à se rouler en boule comme l'Ouroboros, serpent mythique qui se mord la queue, représentant le temps éternellement renouvelé, Olivier Bertin, de son vécu, aura voulu jouer avec le temps, le manipuler, le contrôler, le recourber sur lui-même. Et il a cru y parvenir, jusqu'à ce que ses tentatives s'avèrent vaines, l'adversaire entre tous, « la seule maladie dont il ne peut guérir¹⁴³ », comme l'écrit si bien Laure Helms, ayant fini par reprendre ses droits. Bertin, alors, se résout à manipuler le temps une dernière fois : il se tue, abolissant son avenir, annihilant sa lente (et certainement douloureuse) décrépitude, écourtant radicalement son futur. Jean Salem a signalé qu'il s'agit d'un schème métaphysique récurrent chez Maupassant, dont les héros peuvent, « même au sein des malheurs extrêmes, manœuvrer en quelque façon le destin et, faute d'en modifier le cours, lui imposer une cadence¹⁴⁴ » qui soit celle de leur choix. Souvent nous avons vu Olivier séduit par l'idée de court-circuiter le

¹⁴¹ Selon la variante *f* relevée par Forestier, « Notes et variantes, *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 1610. Ici encore, nous accordons notre préférence et notre analyse à la variante du texte que privilégie Gérard Delaisement, dans Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, édition présentée, établie et annotée par G. Delaisement, *op. cit.*, p. 293.

¹⁴² Jacques Landrin, « Un nouvel avatar du mythe de Faust chez Maupassant », *loc. cit.*, p. 313.

¹⁴³ Laure Helms, « Maupassant et l'irréversible », *loc. cit.*, f° 584.

¹⁴⁴ Jean Salem, *Philosophie de Maupassant*, *op. cit.*, p. 62.

temps, en lien avec Annette, bien sûr, mais la même envie le prenait douze ans plus tôt alors qu'il faisait la cour à sa future amante :

Plusieurs fois déjà, il avait hésité à soulever, d'un coup d'ongle, le verre bombé sur les deux flèches d'or qui tournaient, et à pousser la grande du bout du doigt jusqu'au chiffre qu'elle atteignait si paresseusement.

Il lui semblait que cela suffirait pour que la porte s'ouvrît et que l'attendue apparût, trompée par cette ruse. Puis, il s'était mis à sourire de cette envie enfantine obstinée et déraisonnable. (*FcM* 854.)

Rêve de jeune fou, évidemment – en tous points analogue à celui dont s'éprend ce vieux fou qu'Olivier est devenu lorsque débute le récit. Par le suicide, non seulement le héros exerce une mainmise sur sa personne (plus spécifiquement sur la fin de sa personne), il opère aussi une véritable accélération du temps, précipitant sa mort éventuelle. Deux bravades normalement interdites à l'homme-forçat dont le destin est tracé d'avance...

C'est vraiment en cela qu'Olivier rejoint le héros légendaire de l'« opéra qu'il connaissait presque par cœur », l'ayant entendu « [v]ingt fois déjà » (*FcM* 1001) : le vieux docteur Faust, par l'entremise de son pacte avec le Diable, parvient à se jouer du temps (et de l'espace). Il a été lancé dans une formidable aventure en s'engageant à dessein dans un dénouement tragique; mais rappelons que, pour pouvoir signer de son sang ce contrat infernal, il lui a d'abord fallu mourir. En effet, dans l'opéra de Gounod, Faust se saisit d'une fiole dont il verse le redoutable contenu dans une « coupe de cristal » qu'il porte plusieurs fois à ses lèvres, déclarant : « Eh bien! puisque la mort me fuit, / Pourquoi n'allé-je vers elle¹⁴⁵?... » Boit-il? ne boit-il pas?... Toujours est-il que Méphistophélès jaillit bientôt des ténèbres. Dans l'original de Goethe, l'évocation du suicide est encore plus directe, car pour que l'Esprit malin

¹⁴⁵ Jules Barbier et Michel Carré, *Faust : Opéra en cinq actes*, musique de Charles Gounod, nouvelle édition, Paris, Lévy, 1867, p. 4, 3.

réponde enfin à l'appel de Faust, il aura fallu que celui-ci s'écrie : « Parais! parais! m'en coûtât-il la vie¹⁴⁶! »

Mais c'est dans *La Peau de chagrin* que s'énonce le plus nettement l'adéquation de la mort volontaire avec la maîtrise du temps, car Balzac – ayant laïcisé (et orientalisé) la légende de Faust en introduisant l'idée de cette peau de format bien défini qui diminue chaque fois que son détenteur formule un désir qu'elle accorde aussitôt – multiplie l'évocation du suicide dans les événements menant Raphaël à se saisir de « cette Peau symbolique¹⁴⁷ ». Un bref rappel de la manière dont le héros acquiert le talisman éclairera en quoi le pacte méphistophélique (fût-ce celui de Faust ou de Raphaël) peut et doit être envisagé comme un suicide de longue durée. Commençons par citer le cri que pousse l'antiquaire – ce vieillard centenaire (il a 102 ans) qui est moitié « belle image du Père éternel », moitié « masque ricaner de Méphistophélès » – une fois l'entente scellée : « Après tout, vous vouliez mourir? hé bien, votre suicide n'est que retardé¹⁴⁸. » Bien sûr, toute la théorie de l'énergie balzacienne engage un rapport au temps qui nous est compté, ce que cette idée de « retarder » la mort affirme sans détour. Mais est-il bien nécessaire de recourir à une peau magique pour reculer l'heure du suicide? Le jeune Raphaël, s'il se sondait sérieusement, verrait bien que non, puisqu'il a déjà ajourné sa mort volontaire plus tôt dans la journée, lorsqu'il s'est décidé à pénétrer chez l'antiquaire. Perché sur le pont Royal, il s'était aperçu du banal de sa prétention suicidaire et l'avait remise à plus tard : « saisi par une convulsion de la vie qui regimbait encore sous la pesante idée du suicide¹⁴⁹ », il avait d'abord renforcé sa conviction de mourir en s'installant dans une lignée de morts volontaires nobles ou dignes (pensant à un Lord et à un académicien), mais, ayant peu après croisé une vieille en haillons qui le raillait, puis ayant découvert qu'il existait même un commerce des noyés, preuve de leur nombre considérable, il

¹⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, op. cit., p. 1139.

¹⁴⁷ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. X, p. 84.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 78, 88.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 65.

s'était dit qu'il reviendrait la nuit, par souci d'élégance et d'honneur (l'anonymat préserve le nom de famille)¹⁵⁰. On devine bien que l'envie de sauter lui avait vite passé dans ce dégoût hautain¹⁵¹. Il répugnait de mourir au grand jour, cela lui semblait indigne de sa qualité, il avait reporté son suicide à plus tard. Il ne fera plus que cela : repousser l'heure de sa mort inévitable. Pareil ajournement avait eu lieu chez l'antiquaire avant même que Raphaël ne conclue de pacte, mais cette fois ce n'était plus par souci de prestance qu'il repoussait l'idée de la mort, c'était par simple curiosité, par envie de savoir, de lever le voile sur un mystère, celui de la Peau de chagrin que le vieillard, un « marchand de curiosités¹⁵² », lui présentait avec entrain. Et celui-ci de le gourmander : « Avant d'entrer dans ce cabinet, vous aviez résolu de vous suicider; mais tout à coup un secret vous occupe et vous distrait de mourir. Enfant! Chacun de vos jours ne vous offrira-t-il pas une énigme plus intéressante que ne l'est celle-ci?¹⁵³ » D'une certaine manière, cette remarque résume le destin de Raphaël, qui commet l'erreur de ne s'arrêter plus qu'à ce seul mystère-là, celui d'un talisman qu'on prétend magique. Voilà bien ce qui à la fin le rendra malade. Car, si la sinistre entente est dûment conclue, Raphaël ne signe pas son arrêt de mort d'un seul coup, par le premier souhait qu'il prononce « serrant le talisman d'une main convulsive et regardant le vieillard¹⁵⁴ », puisque ce n'est qu'au terme d'une série de vœux exaucés (de plus en plus espacés) qu'il atteint l'issue finale. Par surcroît, au moment d'acquérir la peau, non seulement il a déjà différé par deux fois son suicide prévu (sur le pont, en attendant la venue de la nuit; puis, chez l'antiquaire, une fois la nuit tombée), mais il a aussi visité deux lieux infernaux (la maison de jeu, puis la

¹⁵⁰ « Mort, il valait cinquante francs », avait-il constaté, faisant la moue devant ce décès qu'il s'était choisi : « Une mort en plein jour lui parut ignoble, il résolut de mourir pendant la nuit, afin de livrer un cadavre indéchiffrable à cette Société qui méconnaissait la grandeur de sa vie. » *Ibid.*, p. 66.

¹⁵¹ Car une mort banale ne saurait lui seoir, attendu la conviction qu'il a du caractère unique et élevé de son être : « Ne cherchez pas le principe de ma mort dans les raisons vulgaires qui commandent la plupart des suicides. Pour me dispenser de vous dévoiler des souffrances inouïes et qu'il est difficile de d'exprimer en langage humain, je vous dirai que je suis dans la plus profonde, la plus ignoble, la plus perçante de toutes les misères », déclare-t-il à l'antiquaire. *Ibid.*, p. 81.

¹⁵² *Ibid.*, p. 68.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 87.

boutique de curiosités) et rencontré deux figures infernales (le vieil homme qui est « le JEU incarné », « triste Cerbère¹⁵⁵ » qui garde les portes du tripot, et le vieil antiquaire qui détient les clés d'une existence autre)¹⁵⁶. Mieux encore, Balzac suggère assez nettement que Raphaël s'engage sans possibilité de retour avec les puissances de l'enfer non pas une fois (chez l'antiquaire), mais bien par deux fois, la première survenant dès la première page, lorsque le héros pénètre « sans trop hésiter » dans un tripot du Palais-Royal – la narration intercède sur le champ :

Quand vous entrez dans une maison de jeu, la loi commence par vous dépouiller de votre chapeau. Est-ce une parabole évangélique et providentielle? N'est-ce pas plutôt une manière de conclure un *contrat infernal* avec vous en exigeant je ne sais quel gage? [...] sachez-le bien, à peine avez-vous fait un pas vers le tapis vert, déjà votre chapeau ne vous appartient pas plus que vous ne vous appartenez à vous-même : vous êtes au jeu [...]¹⁵⁷.

Dès ce moment, c'est-à-dire dès le départ, affirme Balzac, nous sommes au jeu, nous appartenons au jeu, nous sommes en jeu. Aussi, quand Raphaël ressort en oubliant presque son chapeau, quand il traverse le pont Royal, quand il longe les quais, quand il entre chez l'antiquaire, quand il se saisit de la peau de chagrin pour se déclarer tout entier à elle, il y a longtemps qu'il ne s'appartient plus. La dispersion des moments charnières du destin du héros sous l'influence récurrente de forces occultes (suggérées plus qu'affirmées par Balzac, d'ailleurs) montre bien la tendance qu'a le réalisme, tout au plus embryonnaire dans ce premier grand roman balzacien, à lisser la magie et l'incursion des puissances de l'au-delà pour les intégrer à une trame fictive crédible et poignante justement parce qu'elle joue sur les seuils du fantastique.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵⁶ Chez Goethe, Faust ne cesse de conclure des pactes ritualisés avec son sulfureux interlocuteur, d'abord avec « L'Esprit » qu'il convoque la paume appuyée sur un livre sacré, ensuite avec Méphistophélès quand il lui tape dans la main : « Tope ! », puis lorsqu'il est question de signer de son sang, etc., preuve que chaque pas qu'on fait dans l'existence, chaque seuil franchi, implique à la fois un vouloir, une détermination, une *praxis* et un ensemble de contrecoups, de conséquences à soupeser. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, *op. cit.*, p. 1139, 1163, 1166. Balzac ne néglige pas cette dimension de la légende, même s'il laisse l'antiquaire singulariser le moment du vœu prononcé par Raphaël au détriment d'autres tout aussi décisifs : « Vous avez signé le pacte, tout est dit, affirme le vieillard. Maintenant vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais au dépens de votre vie. » Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 57. Nous soulignons.

On le voit, très riche est la tradition littéraire qui fait du suicide la clé pour ouvrir la porte du temps immuable. La différence qu'instaure en 1889 le réalisme maupassantien avec ce schème usité consiste à faire du suicide non un moyen de différer indéfiniment (quoique non éternellement) la mort, mais un moyen de la précipiter. « En même temps qu'à la réactivation du mythe on assiste à sa dénonciation¹⁵⁸ », observe Jacques Landrin. Et, au contraire du fantastique qui accable d'autres héros maupassantiens (le narrateur du *Horla*, par exemple), le surnaturel auquel aspire le héros de *Fort comme la mort* n'a rien d'ambigu : la fontaine de jouvence entrevue par Olivier n'était qu'un faux-fuyant, un rêve impossible, tout simplement. À défaut de le réaliser, il a fini par s'en prendre, vengeur, à l'instance l'empêchant d'y parvenir – le temps – et a concrétisé la réciproque de son rêve : non reculer la mort en revenant en arrière, mais l'avancer en précipitant de manière fulgurante sa propre marche. De fait, les mots qu'il échange avec Anne, quand elle le retrouve à l'agonie chez lui et lui demande de raconter l'incident, attestent que le seul souci qu'avait Olivier, s'élançant dans la rue, était d'aller droit devant, sans plus d'atermoiements :

« Est-ce vrai que l'accident a eu lieu près des Gobelins? »
 Bertin ferma les yeux, comme pour se souvenir, puis murmura :
 « Je ne sais pas.
 – Mais où alliez-vous?
 – Je ne me rappelle plus. J'allais devant moi! » (*FcM* 1020.)

Or, jadis, il aimait errer çà et là, sans but, faisant le tour de Paris au gré du hasard. Depuis que la crise s'est déclarée néanmoins, c'est-à-dire au seuil du récit, il se trouve soudain incapable de continuer ses promenades : « *Autrefois, et même pendant les mois derniers, [...] [j]'allais devant moi sans savoir où, pour marcher, pour respirer, pour rêvasser. Maintenant je ne peux plus* », admet-il à Any dans l'une de ses lettres (*FcM* 922.) Pierre-Jean Dufief à la lecture des contes de Maupassant a avant nous constaté que « [l]a mobilité n'a pas seulement une valeur esthétique, mais

¹⁵⁸ Jacques Landrin, « Un nouvel avatar du mythe de Faust chez Maupassant », *loc. cit.*, p. 310.

aussi une portée existentielle; le déplacement vient rompre la clôture et il est vécu comme une libération » dont il faut cependant se méfier, car l'« appel du large peut se faire le piège redoutable d'une fatalité qui s'abat sur le personnage au moment même où il pensait trouver la liberté¹⁵⁹ ». Eh bien! le matin même de son accident-suicide, il s'était d'abord rendu, désespéré, chez elle lui avouer son amour pour Annette. Any n'a alors eu qu'un conseil pour lui : « C'est cela, marchez beaucoup, marchez jusqu'à la nuit, tuez-vous de fatigue et puis couchez-vous! » (*FcM* 1013.) Ironie du sort, dirons-nous, c'est littéralement ce qu'il a fait.

Somme toute, si Olivier *s'en va* le visage apaisé, en accord avec la vision maupassantienne du trépas comme soulagement définitif, il n'en demeure pas moins qu'on décèle quelque chose de grinçant dans les dernières lignes du roman, lesquelles aboutissent au néant. Un écueil se cache entre elles. Quoi de plus navrant, en effet, que l'oubli éternel pour un peintre de talent qui a connu le succès? On reconnaît là l'ironie habile du romancier. Aussi, cela reste une très pâle victoire de l'homme sur le temps que celle du suicide. Car, en outre, elle reste tout au plus individuelle : pour les autres vivants, le temps poursuit intact son avancée fatale. Et Maupassant dans *Fort comme la mort* a le soin de nous le rappeler. En clausule, il montre la comtesse dans l'atelier, tenant la main du moribond :

Dans l'hôtel, tout était muet, tout semblait mort, sauf la haute horloge flamande de l'escalier qui, régulièrement, carillonnait l'heure, la demie et les quarts, chantait dans la nuit la marche du temps, en la modulant sur ses timbres divers.

La comtesse, immobile, sentait grandir en son âme une intolérable terreur. Des cauchemars l'assaillaient; des idées effrayantes lui troublaient l'esprit [...]. (*FcM* 1028.)

¹⁵⁹ Pierre-Jean Dufief, « Le mobile et l'immobile : statique et dynamique de la vie intérieure dans les contes de Maupassant », dans Antonia Fonyi, Pierre Glaudes et Alain Pagès (dir.), *Relire Maupassant*, op. cit., p. 258-259.

Tout meurt sauf le temps, cet ennemi muet devenu parlant grâce à l'horloge dont le glas, même gai, a quelque chose d'épouvantable. « Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible¹⁶⁰ », s'indigne Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*.

En fin de compte, l'ambiguïté caractéristique du dénouement de *Fort comme la mort* semble dissipée. Car, même dans l'hypothèse d'un suicide accompli suivant une volonté de ressaisissement de soi, la ligne droite du temps qui avance se trouve à écraser le cercle du temps qui boucle sur lui-même. Triomphe unanime symbolisé par l'image de ce pauvre Olivier roulant sous un omnibus qui passait à toute vitesse. Force est de le constater, la mort choisie, qui parfois se laisse entrevoir comme une conquête des déterminants existentiels, prend, en nous fiant à l'imagerie privilégiée par Maupassant pour ce dénouement par suicide (il aurait pu par exemple opter pour une pendaison), l'aspect d'une navrante déconvenue. Suicide ou accident, peu importe, dirons-nous, puisque le temps *l'emporte*.

Conclusion : reprises, retours et symboles

Au contraire de ce que le titre du roman laissait supposer, le suicide dans *Fort comme la mort* ne témoigne pas d'une passion élevée rendue impossible en ce bas monde. Même la dernière scène du roman, laquelle place l'amante au chevet du héros agonisant, cliché notoire qui, dans *Le Rouge et le Noir* (Mathilde et Julien) et dans *La Peau de chagrin* (Pauline et Raphaël), comme dans bien d'autres œuvres de moindre envergure, revient pour affirmer l'unité profonde de l'amour et de la mort, même cette scène-là, coup de chapeau évident à l'univers romantique, se trouve à ironiser ce registre de littérature; et ce, malgré les nets accents qu'y met Maupassant, lesquels signalent l'amour brûlant, transcendant, qui consume l'individu et le réduit en cendres. Réunis au seuil de la mort, Olivier et Any échangent leurs adieux à l'occasion d'une agonie qui s'étire (le modèle de *Madame Bovary* n'est pas loin, lui non plus), et le héros mourant profite des dernières secondes lui étant imparties pour

¹⁶⁰ Charles Baudelaire, « L'horloge », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 81.

demander à sa maîtresse de lui accorder une faveur, de détruire leur correspondance amoureuse, toutes leurs lettres : « Any, je vous en supplie. [...] Songez qu'elles tomberaient entre les mains de n'importe qui, d'un notaire, d'un domestique... ou même de votre mari... Je ne veux pas... », plaide-t-il (*FcM* 1025). Elle s'exécute, les « lan[ce] dans le foyer » par paquets, s'empressant « pour vite achever cette affreuse besogne » (*FcM* 1026) :

[E]t, sur l'amas de papiers à moitié consumés déjà, qui se tordaient et devenaient noirs, elle vit couler quelque chose de rouge. On eût dit des gouttes de sang. Elles semblaient sortir du cœur même des lettres, de chaque lettre, comme d'une blessure, et elles glissaient doucement vers la flamme en laissant une traînée de pourpre.

La comtesse reçut dans l'âme le choc d'un effroi surnaturel et elle recula comme si elle eût regardé assassiner quelqu'un, puis elle comprit, elle comprit tout à coup qu'elle venait de voir simplement la cire des cachets qui fondait. (*FcM* 1027.)

On peut apprécier la beauté de l'image de ces scellés de cire rouge effrayant la pauvre comtesse, mais remarquons surtout, comme l'a très bien vu Mary Donaldson-Evans, que les vers du sixième verset du chapitre VIII du *Cantique des cantiques*, où l'amour est déclaré « fort comme la mort », mentionnent précisément l'idée du sceau en conjonction avec le feu, l'amour et la mort – le sceau ayant valeur d'estampille, d'empreinte indélébile attestant la toute-puissance et la pérennité du sentiment :

*The intertextual parody is patent [...]. In the Biblical passage the bridegroom exhorts his bride to become inseparable from him. In the novel the lovers have been rather effortlessly coaxed apart [...]; and the seals that figure here are splashes of red sealing wax on Any's letters, seals made to be broken*¹⁶¹.

Ce regard sans indulgence, réaliste au sens fort, que pose Maupassant, n'a rien d'exceptionnel au sein de la littérature de l'époque, en particulier naturaliste; il a partie liée avec une conception pessimiste du monde héritée, entre autres, de Flaubert, et est radicalement adverse aux espoirs jugés reconfortants mais infondés charriés par le romantisme et le progressisme providentialiste du siècle, note Mariane Bury :

¹⁶¹ Mary Donaldson-Evans, *A Woman's Revenge*, op. cit., p. 112.

L'optimisme [...] est synonyme de confort moral, de malhonnêteté intellectuelle, de mauvaise foi, voire de bêtise. Le pessimiste en revanche est celui qui voit la laideur du monde et se refuse à le peindre en rose parce qu'il considère qu'il n'en a pas le droit.

[...]

En outre un véritable artiste ne saurait être optimiste parce que Maupassant est convaincu que cette philosophie rend impossible toute création. [...]

Or, en littérature, les optimistes, ceux qui peignent le monde autrement qu'il n'est, sont les romantiques. En effet Maupassant qualifie leur littérature de "sophistique, sentimentale et emphatique"¹⁶².

Sur la question précise de la mort volontaire, la *doxa* naturaliste discrédite clairement l'amour et la femme comme agents principaux du suicide. En fait foi la chronique qu'Octave Mirbeau consacra au sujet pour *Le Gaulois* en avril 1886, époque où il se passionnait pour la clairvoyance de Zola racontant « le plus épouvantable martyr qui soit, le martyr de l'impuissance¹⁶³ » dans *L'Œuvre*, qui venait de paraître :

On est tout étonné d'apprendre, un beau matin, que X..., qui était riche, parfaitement sain d'esprit, qu'on croyait heureux, a été trouvé dans son lit, la tempe trouée d'une balle de revolver. Tout le monde se perd en conjectures, et tout le monde finit par déclarer que ce suicide est encore un « drame d'amour » comme disent les reporters. On va même jusqu'à désigner la femme cause de ce malheur, et la femme se défend à peine; car il est très honorable d'avoir, derrière soi, un cortège de morts. Rien n'inspire autant d'admiration. Eh bien! non. La plupart du temps, l'on s'est trompé. Ce n'est point l'amour qui a chargé le pistolet, et la femme qui se complaît toujours dans son succès n'est pour rien à ce cadavre. Alors, qu'est-ce donc?... Avez-vous pensé à ce qu'était cet homme, vous êtes-vous demandé comment il avait été élevé, quelle fut sa jeunesse, dans quel vide effroyable d'idées, de sentiments, dans quel oubli de la vie il avait vécu¹⁶⁴?

Certes, quoi qu'en pense Olivier Bertin, ce n'est pas l'amour qui s'est refermé sur lui comme un piège, ce n'est pas la femme non plus, mais bien la vie ou, ce qui revient au même, la mort, ce jumeau d'ombre, rendu son inséparable par le temps. Au fond, comme ailleurs chez Maupassant, « l'univers est un guet-apens colossal¹⁶⁵ », écrit Antonia Fonyi. Le peintre aux aspirations romantiques – et là encore se dessine, derrière Olivier, l'ombre d'Emma Bovary –, dans ses méprises et dans son

¹⁶² Mariane Bury, « Maupassant pessimiste? », *loc. cit.*, p. 78-79. Bury cite Guy de Maupassant, « À propos du divorce », d'abord paru dans *Le Gaulois* du 27 juin 1882, repris dans *Chroniques*, *op. cit.*, p. 353.

¹⁶³ Octave Mirbeau, lettre à Émile Zola du 19 avril 1886, cité par Henri Mitterand, « Étude, *L'Œuvre* », dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. IV, p. 1389.

¹⁶⁴ *Idem*, « Le suicide », *Le Gaulois* du 19 avril 1886, *loc. cit.*, p. 1.

¹⁶⁵ Antonia Fonyi, « La nasse universelle », *Magazine littéraire : Le Mystère Maupassant*, no 512 (octobre 2011), p. 85.

insouciance, rien de moins qu'humaines au fond, demeure attachant dans la mesure où, à bien y regarder, beaucoup plus que la simple victime de lui-même, il est avant tout victime, comme nous tous, du temps.

D'entrevoir l'Idée sublime a non seulement été stérile pour lui, l'obsession qui en a résulté a aggravé son mal. Tout à fait dépourvue d'héroïsme ou d'appel à un monde meilleur, dans *Fort comme la mort* la mort volontaire (si tant est qu'elle soit délibérément choisie) résume plutôt la vision tragique « d'une humanité privée de la grâce¹⁶⁶ », selon l'expression de Bury. Olivier, après s'être (facticement) préservé du vieillissement, se met à vieillir extrêmement vite, du moment qu'il sort de son solipsisme et de son célibat, et se met « décidément » en quête d'une épouse : « Oh ! comme il aurait décidément voulu être le mari de cette femme, et non son amant ! » (*FcM* 904.) Ce souhait d'abord porté vers Anne, une femme déjà mariée, petit à petit glisse vers Annette, promise à quelqu'un mais non encore tout à fait prise. Et tout au long du processus le déclin d'Olivier prend de la vitesse, s'emballe. Une fois le transfert entièrement réalisé, le comte de Guilleroy constate l'état déplorable de son ami : « Oh ! il fait comme nous, il vieillit. Il vieillit même ferme en ce moment. » (*FcM* 1015.) De ce point de vue, l'omnibus qui lui passe dessus – accidentellement ou volontairement – n'agirait que comme nouvelle accélération de la sénescence.

Car c'est le temps qui est fort comme la mort dans ce roman. Conclure, avec Louis Forestier, que « l'amour est *comme* la mort, dispersion de l'être, lente corruption des choses¹⁶⁷ », revient absolument au même, car c'est appeler *amour* l'entité qui opère ces transformations : le temps. Maupassant en effet a bien soin de montrer dans son roman que l'amour, quoi qu'on pense, n'a rien d'instantané, qu'il monte en puissance et déchoit dans la durée, et que son empire régénérateur tout comme son étiolement s'exercent sur des étendues temporelles délimitées.

¹⁶⁶ Mariane Bury, « Maupassant pessimiste ? », *loc. cit.*, p. 76.

¹⁶⁷ Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 1570.

D'une certaine façon, le dénouement dans *Fort comme la mort* prononce l'échec final du repli sur soi et du temps schopenhauerien au sein d'une poétique – le roman naturaliste – dont le propre est de frotter ses personnages aux êtres et aux choses, de montrer « comment les esprits se modifient sous l'influence des circonstances environnantes » et « comment se développent les sentiments et les passions¹⁶⁸ », suivant le programme esthétique de Maupassant. Une poétique comme celle-là ne saurait s'accommoder d'un personnage qui réussit à éviter tout contact avec ces réalités du corps et du dehors. Dans les faits, le héros aura beau tenter de s'abstraire de l'« expérience » littéraire à laquelle on veut le soumettre, il ne peut y parvenir qu'en mourant.

Allant plus loin, la détermination ultime d'Olivier Bertin – fût-elle délibérée ou subie – procède directement du temps linéaire qui a fini par le rattraper, le pousser à emboîter le pas du monde et lui passer dessus. D'une part, ses vieux os l'empêchent désormais d'errer sans but; or, force est d'avancer, telle est bien la leçon qu'il retire de son tourment, comme en font foi les derniers mots qu'il adresse à Any avant d'être renversé par l'omnibus : « – Alors, je m'en vais. / – Qui vous presse tant? / – J'ai besoin de marcher. » (*FcM* 1013.) Olivier ne saurait si bien dire, car, comme l'énonce Eugène Minkowski, « la vie nous pousse en avant, vers l'avenir, et nous oblige d'avancer¹⁶⁹ ». Puisque marcher il faut, Olivier marche enfin, non plus sans but (n'étant plus capable de se promener), mais à dessein. Il marche alors à la mort. D'autre part, ce qui est peut-être plus grave encore, ses vieilles toiles n'ont plus la cote : « le grief de 'peinture démodée' qu'on lui adresse, le tue aussi sûrement que son drame sentimental¹⁷⁰ », confirme Forestier. C'est dire que le style de vie de l'artiste tel que le conçoit Maupassant, grand lecteur de Baudelaire, le condamne à une position aporétique, que Marie-Claire Bancquart a étudiée : « L'artiste a besoin de Paris pour s'épanouir [...]. Mais si l'artiste veut survivre, à Paris, il est nécessaire

¹⁶⁸ Guy de Maupassant, « Le Roman », *loc. cit.*, p. 707.

¹⁶⁹ Eugène Minkowski, *op. cit.*, p. 279.

¹⁷⁰ Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 1563.

qu'il s'isole¹⁷¹ ». Il lui faut flâner avec désintéressement, mais guetter au détour de chaque coin de rue la nouveauté qui pourrait surgir, puis rentrer prestement se barricader chez lui pour coucher l'idée sur papier. Et ainsi toute sa vie, jusqu'à ce qu'il n'y voie plus clair, jusqu'à ce qu'il ait la conviction d'avoir tout vu, tout fait, l'impression de n'avoir « plus rien dans l'esprit, rien dans l'œil, rien dans la main » (*FcM* 924), et alors sa marginalité lui paraît vétuste, vaine, invivable. Tel est le pari impossible de l'artiste parisien, l'« ultime aporie, celle qui fait le plus souffrir Maupassant¹⁷² », selon Bancquart.

Aussi, la ligne droite associée à la fécondité du créateur en verve (qui sème des lignes sur sa toile) mérite d'être reconsidérée en tenant compte du fait qu'il ne s'agit jamais que de lignes droites à l'intérieur d'un cadre bien défini : la peinture de la fin XIX^e siècle, en particulier celle d'Olivier Bertin, n'est pas près d'effectuer sa sortie du cadre pictural... De ce point de vue, Maupassant affirme bien, grâce à une symbolique cruelle, la portée limitée du geste fécond de l'artiste : sa sortie de l'ennui des jours identiques reste étroitement bornée par les limites matérielles dans lesquelles son œuvre est enchâssée (cadre d'une peinture ou couverture d'un livre). En cela encore, l'auteur s'accorde avec la pensée schopenhauerienne qui conçoit la contemplation esthétique comme une sortie uniquement partielle et temporaire du vouloir-vivre – sortie apte à faire découvrir à l'homme sa condition d'asservissement à la Volonté, mais qui n'offre pas de réelle libération.

Interrogation poignante de lucidité sur la vieillesse et sur l'authenticité, sur fond de désenchantement des mondanités triviales de la haute société parisienne, *Fort comme la mort* déploie une philosophie ou, pour reprendre les mots exacts de Maupassant théoricien du roman, une « vision personnelle du monde¹⁷³ », certes

¹⁷¹ Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et Paris », *Revue d'histoire littéraire de la France : Maupassant*, vol. 94, no 5 (septembre-octobre 1994), p. 799.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Guy de Maupassant, « Le Roman », *loc. cit.*, p. 706.

puissamment inspirée de la pensée de Schopenhauer, mais nullement asservie à l'exposé des théories du philosophe¹⁷⁴. Dans cet univers, c'est bien plus le sentimentalisme que la sexualité qui constitue la grande duperie, et la mort, beaucoup plus que l'ascèse, représente l'affranchissement définitif.

Tout bien considéré, *Fort comme la mort*, œuvre de maturité, ne relève pas, au contraire de ce qu'on a pu croire, du remords personnel de l'auteur envers ses fréquentations mondaines ou ses libertinages. Ce n'est pas non plus un désaveu littéraire; Maupassant ne tourne pas le dos au matérialisme de la poétique naturaliste pour embrasser une écriture plus spiritualiste, il délaisse seulement les classes paysanne, ouvrière et bourgeoise. « Avec *Fort comme la mort* éclate une autre forme de réalisme : la peinture de l'aristocratie¹⁷⁵ », abonde Forestier. Aussi faut-il souligner, avec Jean-Louis Cabanès, que « [l]e thème de la ressemblance héréditaire [se leste] chez Maupassant d'une charge sémantique riche, aussi complexe que celle que proposent les mythes zoliens de l'hérédité¹⁷⁶ ». Beaucoup plus que la simple « étude psychologique de cette crise sentimentale, prise à ses débuts et amenée jusqu'au dénouement tragique¹⁷⁷ » envisagée par certains critiques, ce cinquième roman nous semble être l'étude rigoureuse d'une psychologie rattrapée par le

¹⁷⁴ Sur ce point, nous nous accordons pleinement aux conclusions qu'a tirées Vladimir Biaggi quant au pessimisme d'un Maupassant émulant la pensée de Schopenhauer : « Cette relation au maître de Francfort n'est nullement réductible à un effet de mode pas plus qu'elle ne s'inscrit dans l'accomplissement de rituels sociaux ou de convenances mondaines. Maupassant n'est pas un disciple, au sens doctrinal du mot, ni un propagandiste de la bonne parole schopenhauerienne; on peut dire qu'il était sur de nombreux points schopenhauerien avant même d'avoir eu connaissance du philosophe et de l'avoir lu; c'est donc tout naturellement qu'il épousera certaines de ses assertions après les avoir découvertes, par sympathie active [...]. Un disciple doctrinaire irait de la lettre vers l'esprit; Maupassant, lui, retrouver avec une délectation morose, dans le texte, les présupposés qui nourrissent une vision du monde et de l'homme que l'on peut également isoler chez Flaubert, Huysmans, Lorrain ou Mirbeau, frères en mélancolie et en désespérance. » Vladimir Biaggi, « Quand Maupassant lisait Schopenhauer », dans Bruno Curatolo (dir.), *Le Chant de Minerve*, op. cit., p. 22.

¹⁷⁵ Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », loc. cit., p. 1560.

¹⁷⁶ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 440.

¹⁷⁷ Pieter J. H. Pijls, « La structure du temps dans *Fort comme la mort* », loc. cit., p. 356.

dépérissement d'une physiologie. « *Fort comme la mort* raconte [...] l'immense tristesse de vieillir¹⁷⁸ », s'enthousiasmait avec raison Jules Lemaitre, déjà en 1896.

L'avancée des jours est déjà accomplie au début du roman, et les retrouver relève d'un rêve impossible. « La plus vigoureuse santé est une douce maladie qui nous laisse la liberté de marcher, mais ce n'est que pour faire le tour du cercle où nous sommes enfermés, car il faut toujours mourir¹⁷⁹ », prévenait la « Philosophie du désespoir » du poète pessimiste et suicidaire Alphonse Rabbe. Miné sournoisement par le temps circulaire du solipsisme et de la sociabilité mondaine, heurté de plein fouet par le temps linéaire du vieillissement biologique et psychologique, et ballotté au gré des entrecroisements de ces deux régimes temporels, Olivier Bertin a cheminé bien malgré lui, croyant faire du surplace. Si c'est à l'orée de cette révélation que débute le roman, *Fort comme la mort* se termine par la mort du héros qui reconnaît enfin que sa situation est sans recours et sans retour, qu'il est esclave non pas de l'Amour ou de la Femme, comme il avait pu le croire, et en ce sens la formule écourtée du vers biblique qu'a choisie Maupassant pour son titre annonçait leur retrait, mais qu'il est (plus banalement peut-être) victime du Temps qui passe, de cette avancée inéluctable qui gruge, ronge, creuse, effrite, renverse, écrase tout sur son passage, comme cet omnibus sous lequel il est broyé, à la fin.

D'aucuns trouveront que notre choix d'images (gruger, etc.) convient mal à l'action coercitive exercée sur Olivier par cette grosse voiture. Après tout, le travail de démolition qu'elle cause ne saurait être que ponctuel : elle renverse l'individu une seule fois, et si elle repassera par la même intersection le lendemain vers la même heure, la victime n'y sera plus. De plus, la destruction qu'elle opère se borne normalement aux ravages extérieurs : écraser, broyer d'un seul coup... Gruger, ronger, creuser, effriter peuvent servir pour décrire l'action du temps en mode

¹⁷⁸ Jules Lemaitre, « Guy de Maupassant », dans *Les Contemporains : Études et portraits littéraires*, sixième série, Paris, Lecène & Oudin, 1896, p. 359.

¹⁷⁹ Alphonse Rabbe, « Philosophie du désespoir », dans *Album d'un pessimiste*, op. cit., p. 87.

cyclique, non celle de l'omnibus dont nous avons fait une figure symbolisant le temps fatal à Olivier. Or, à y regarder de près, il s'avère que, du point de vue symbolique, Maupassant confère à l'omnibus en question le pouvoir d'exercer aussi une action digne des châtements mythiques auxquels songe Olivier en s'apitoyant sur son sort (Sisyphe, Ixion et compagnie), il s'agit même de la variante la pire entre toutes à ses yeux, celle de Prométhée au foie dévoré. Afin de voir comment l'auteur s'y prend pour parvenir à ce tour de force, il nous faut d'abord rappeler qu'au moment où Any arrive au chevet de son pauvre Olivier agonisant, un médecin est déjà sur place à le soigner, et que son pronostic est très encourageant :

- « Eh bien, docteur?
- Eh bien, Madame, j'espère que ce sera moins grave que je n'avais cru au premier moment.
- Elle s'écria :
- « Il ne mourra point?
- Non. Du moins, je ne crois pas.
- En répondez-vous ?
- Non. Je dis simplement que j'espère me trouver en présence d'une simple contusion abdominale sans lésions internes. »
- Qu'appellez-vous des lésions?
- Des déchirures.
- Comment savez-vous qu'il n'en a pas?
- Je le suppose.
- Et s'il en avait?
- Oh! alors, ce serait grave!
- Il en pourrait mourir.
- Oui.
- Très vite?
- Très vite. En quelques minutes ou même en quelques secondes. Mais, rassurez-vous, Madame, je suis convaincu qu'il sera guéri dans quinze jours. » (*FcM* 1018-1019.)

Nous qui avons lu le roman jusqu'à la fin savons que le médecin se trompe, que Bertin n'en a plus que pour quelques minutes. Et nous en déduisons qu'une lésion, qu'une déchirure interne effectue un travail de sape souterrain. Any interroge de nouveau le docteur :

- « Quelle déchirure pourrait-il avoir?
- Une déchirure du foie par exemple.
- Ce serait très dangereux?
- Oui [...]. (*FcM* 1019.)

Oui, très dangereux, fatal même, car ce serait adjoindre les attaques éternellement répétées du temps cyclique à celle, ponctuelle, du temps linéaire. Et remarquons, pour finir, que, du point de vue symbolique, cette dualité omnipotente du temps, dans *Fort comme la mort*, se répercute jusque dans les deux versions de la mort du héros. À la circularité de l'homicide de soi, geste délibéré d'auto-élimination, correspond la linéarité de l'accident, incident ponctuel et gratuit.

Comme toujours dans la littérature naturaliste, les forces les plus hyperboliques sont celles du destin, dont le Temps, divinité cruelle, n'est que l'adjudant principal – *Madame Bovary* étant l'exception notable qui concède ce rôle à l'Espace¹⁸⁰. En sorte que, reprenant les considérations de versification qui furent le point de départ du présent chapitre, nous dirons que ce n'est pas l'Amour qui rime avec *Fort comme la mort*, mais bien le Sort. Rime pauvre, dira-t-on. À tort.

¹⁸⁰ Voir notre chapitre I.

CHAPITRE VIII

L'ESTHÉTIQUE DU SUICIDE : CLAUDE LANTIER OU L'HÉROÏSME RETROUVÉ D'UN GESTE RÉPROUVÉ

La modernité se révèle être une
fatalité qui pèse sur lui. Le héros
n'y a pas de place prévue; la
modernité n'a pas l'usage
d'un homme comme lui¹.

WALTER BENJAMIN

Claude Lantier, le peintre des *Rougon-Macquart*, a sans doute servi à la fois de modèle et de repoussoir pour Olivier Bertin. Guy de Maupassant avec *Fort comme la mort* revisitait effectivement en 1889 un univers qu'Émile Zola venait de dépeindre en 1886 dans *L'Œuvre* : le milieu des arts. Ainsi, l'histoire de ce peintre couronné de succès « grâce à la finesse de son esprit, des qualités d'exécution remarquables et une grande souplesse de talent », enclin à la complaisance et aux compromissions « modifi[ant] secrètement sa voie, atténu[ant] ses convictions », capable « [d]epuis le triomphe du début » d'accommoder son art aux exigences du public mondain par « désir de plaire » (*FcM* 838), personnage qui n'est pas tant victime de l'Amour ou de la Femme que du Temps, répondait à l'histoire de cet autre peintre talentueux, mais inconnu du public, entêté dans son idée inconditionnelle de l'art, borné à la formule esthétique des « jeunes peintres du plein air » (*L'Œ* 18) – école de peinture qui ne manque pas d'affinités avec celle de Médan en littérature, comme en font foi les exclamations proférées par le principal intéressé lorsqu'il expose son programme :

Ah! la vie! la vie! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtiant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu! (*L'Œ* 83.)

¹ Walter Benjamin, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », dans *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale de Rolf Tiedemann, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », no 39, 2002, p. 139.

Famélique jusqu'au-boutiste, enfermé dans « ses théories » (*L'Œ* 18), Claude, comme Olivier qui le suivra, « va chercher dans l'extase esthétique ce qui le place hors du temps banal et fuyant du commun des hommes² », montre Myriam Watthee-Delmotte. Et, comme Olivier, il connaît de sérieux moments de découragement, mais, jeune encore, il trouve l'énergie d'exprimer ses vues avec autant d'empportement dans le regain de vitalité procuré par une « course à travers Paris » qui l'a « fouetté » et lui a permis de chasser ses idées noires, « ces doutes qui lui faisaient exécrer la peinture, d'une exécution d'amant trahi » (*L'Œ* 83, 57). « Quand une de ces crises le détraquait, il n'avait qu'un remède », écrit Zola : c'est en se promenant comme Olivier ne pourra plus le faire dans le roman de Maupassant³ que Claude parvient à vaincre son ennui et à « repr[endre] sa passion de la chair vivante » (*L'Œ* 57, 83). Nombreux sont en effet les recoupements entre les deux romans, et le profil du héros de *Fort comme la mort* tout comme ses difficultés instaurent un dialogue patent avec la figure préalable qu'est le héros de *L'Œuvre*, comme l'explique Louis Forestier :

Après avoir étudié le monde de la campagne, celui de la finance et celui des grands promoteurs, Maupassant cherche un nouveau sujet ou, plus exactement, une toile de fond sur laquelle se déroulerait son intrigue. Les groupes artistes eussent peut-être fait l'affaire : Zola venait d'y situer *L'Œuvre*, parue deux ans plus tôt. Il y avait là une étude de mœurs à faire. Ce qui intéresse le romancier est plutôt l'examen d'un autre milieu⁴.

Maupassant a donc choisi de poser dans le milieu mondain un peintre « aux approches de la vieillesse » (*FcM* 838); le mode de vie de Bertin et ses œuvres « élégantes, distinguées et correctes » (*FcM* 838), « [c]aractéristiques de l'école du

² Myriam Watthee-Delmotte, « Une lecture de la spatialité zolienne : les ponts de *L'Œuvre* », dans Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Art de lire, art de vivre*, hommage au professeur Georges Jacques, Paris, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2008, p. 425. « Car la loi du réel, c'est la fugacité des choses, l'inéluctabilité du temps qui passe; par contraste, l'artiste veut prendre le temps de contempler, et fixer la beauté éphémère par son regard d'esthète », note encore Watthee-Delmotte. *Ibid.*

³ Voir notre chapitre VII.

⁴ Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », dans Guy de Maupassant, *Romans*, op. cit., p. 1560.

“bon goût”, prônée par l'École des Beaux-Arts ou l'Académie⁵ », note Colette Becker, font pendant à la vie bohème des jeunes artistes décrits par Zola.

Mais les affinités et disparités les plus importantes pour notre propos concernent la mort des deux personnages. Claude, lui, à la différence d'Olivier, meurt d'être tombé sous l'empire de la Femme. Un matin qu'il n'en peut plus, il se pend devant sa toile inachevée. Mort volontaire? Nul « accident » ne vient mêler les cartes ici; cependant, s'il faut se fier à la plainte que pousse Christine lorsqu'elle découvre le cadavre de son mari oscillant dans le vide de l'atelier, on peut douter de l'aspect volontaire de cette mort appréhendée comme meurtre : « Oh! Claude, oh! Claude... Elle t'a repris, elle t'a tué, tué, tué, la gueuse! » (*L'Œ* 352.) De même, suivant le propos tenu le jour des funérailles par Sandoz (le meilleur ami de Claude, celui que la critique zolienne en est venue à envisager comme le porte-parole officiel du romancier), la mort du peintre serait à mettre sur le compte d'une aliénation causée par une instance extérieure à lui, serait non un suicide mais une *folie suicide*, pour reprendre une nouvelle fois à Brierre de Boismont cette locution qui disqualifie l'aspect délibéré du geste ultime des aliénés⁶ :

– Ah! cette Femme [...], c'est elle qui l'a étranglé. Si vous saviez comme il y tenait! Jamais il ne m'a été possible de la chasser de lui... Alors, comment voulez-vous qu'on ait la vue claire, le cerveau équilibré et solide, quand de pareilles fantasmagories repoussent dans le crâne? (*L'Œ* 358.)

Claude, ayant perdu la tête, se serait enlevé la vie dans un moment d'égarement, et la grande coupable serait cette Femme, qui n'est pas une femme réelle, mais une chimère de son imagination; elle est la figure allégorique qu'il veut planter au centre de son tableau, voguant sur la Seine à la hauteur de l'île de la Cité, debout « toute droite, toute nue à la proue » d'une barque emportée paresseusement par le courant du fleuve (*L'Œ* 235) : « elle représente – comme la Valérie Marneffe de Balzac ou

⁵ Colette Becker, « L'art et la vie : le drame d'Olivier Bertin », *loc. cit.*, p. 790.

⁶ Voir notre chapitre II.

l'Olympia de Manet – la courtisane-idole qui symbolise la ville et la vie de Paris⁷ », note Patrick Brady. C'est dire que Claude est de ces « imbéciles qui se tuent pour une femme », comme il appelait lui-même, de son vivant, les esprits sentimentaux foudroyés d'idéal romantique (L'Œ 321).

Sandoz, lors de la procession funéraire, se met à philosopher en compagnie du vieux Bongrand, peintre d'expérience, homme accompli et respecté que Claude admirait, et leur causerie souligne la dualité propre au mal-être du défunt, trouble à la fois intrinsèque et conjoncturel :

Et, comme le corbillard suivait l'avenue du Rond-Point, Sandoz, ramené à Claude [...] se remit à causer.

« [...] Sans doute, il souffrait dans sa chair, ravagé par cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus, comme il le disait, lorsqu'il accusait ses parents de l'avoir si drôlement bâti. Mais son mal n'était pas en lui seulement, il a été la victime d'une époque... Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur. »

Bongrand souriait.

« Oh! moi, j'en ai eu par-dessus la tête. Mon art en a été nourri, je suis même impénitent. [...] Mais votre remarque est très juste : vous en êtes, vous autres, les fils révoltés. Ainsi, lui, avec sa grande Femme nue au milieu des quais, ce symbole extravagant... (L'Œ 357-358.)

À croire qu'il ne s'agit nullement d'un suicide. Sont convoqués au banc des accusés les parents du suicidé et le bagage héréditaire bancal qu'ils lui ont légué, la folie qui en a résulté, l'époque dégénérissante dans laquelle il est né⁸, l'âpre compétition et le sans pitié débraillé d'un monde qui ne ménage pas de place au génie incompris,

⁷ Patrick Brady, *Le Bouc émissaire chez Émile Zola : Quatre essais sur Germinal et L'Œuvre*, Heidelberg (Allemagne), Winter, coll. « Reihe Siegen », no 29, 1981, p. 250.

⁸ Nombreuses sont les allusions dans le roman à cette réalité historico-philosophique que nous avons retracée dans *La Course à la Mort* d'Édouard Rod, *La Joie de vivre* de Zola, *La Faustin* d'Edmond de Goncourt, *À vau l'eau* et *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (voir notre chapitre VI). Toile de fond de L'Œuvre, « le mal héréditaire, la dégénérescence » frappe la progéniture de Dubuche (double de Claude), jeune architecte « ravagé, morne » et ruiné par un labeur « mal digéré, appliqué hors de propos » (L'Œ 313, 311, 312); au premier Salon des Refusés à accueillir une œuvre de Claude les peintures affichent « cette bonne tenue d'un art au sang pauvre et dégénéré » (L'Œ 132); la débauche de la bande de jeunes artistes amis de Claude aussi mérite d'être signalée, « de vraies horreurs, des choses épatantes », « des abominations » valant comme symptômes d'une apocalypse à venir, leur comportement dépravé étant « renouvelé des Romains » (L'Œ 174); tant et si bien que Sandoz navré s'exclame « tout dégénère! » (L'Œ 324).

l'idéal romantique vécu comme un atavisme fatal minant l'observation réaliste et, surtout, l'idée incongrue de « cette femme nue, au beau milieu de Paris », « guère vraisemblable » et pourtant devenue toute-puissante obsession chez « un peintre moderne, qui se piquait de ne peindre que des réalités » (L'Œ 236) :

Claude s'entêtait, donnait des explications mauvaises et violentes, car il ne voulait pas avouer la vraie raison, une idée à lui, si peu claire, qu'il n'aurait pu la dire avec netteté, le tourment d'un symbolisme secret, ce vieux regain de romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passionnée, resplendissante d'une beauté de femme. Et il y mettait encore sa propre passion, son amour des beaux ventres, des cuisses et des gorges fécondes, comme il brûlait d'en créer à pleines mains, pour les enfantements continus de son art. (L'Œ 236.)

La réunion de ces forces concourantes semble à elle seule avoir déterminé la fin du héros, sans véritable intervention de sa part.

Claude Lantier paraît essentiellement victime et en rien bourreau. Sous cet angle, sa mort nous rappelle celle du Chatterton d'Alfred de Vigny, « prototype de cette figure de l'artiste absolu », qui lui aussi pratique, selon Pierre Popovic, « un art sans concession, inhérent à une personnalité d'exception⁹ ». Popovic montre que le héros éponyme de *Chatterton* tombe sous les coups dévastateurs d'un « ensemble de feux croisés¹⁰ » aptes à expliquer son suicide tout entier et à susciter une pitié, une compréhension et un assentiment généralisés, face à la mort qu'il se donne. Vigny l'affirme lui-même dans le plaidoyer de la « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 » qu'il place en guise de préface à son drame : les poètes suicidés dont il raconte l'histoire dans *Chatterton* et avant cela dans *Stello* ne s'ôtent pas la vie, on « les tu[e] en leur refusant le pouvoir de vivre selon les conditions de leur nature¹¹ ». Soulignant « le martyr perpétuel et la perpétuelle immolation du Poète », « le droit qu'il aurait de vivre », « le pain qu'on ne lui donne pas » et « la mort qu'il est forcé de se

⁹ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 90.

¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹¹ Alfred de Vigny, « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 », dans *Chatterton : Drame en trois actes*, représenté pour la première fois à Paris, sur le Théâtre-Français, le 12 février 1835, repris dans *Œuvres complètes*, texte présenté et commenté par Fernand Baldensperger, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I, p. 762.

donner », Vigny revendique avec véhémence la portée sociale, voire l'héroïsme désespéré du geste final des génies chagrins à qui l'ère moderne, « ne prot[égeant] que les intérêts positifs », n'accorde ni égards ni rôle, parce que leur « langage choisi n'est compris que d'un petit nombre d'hommes¹² », ou même par pure méchanceté ignorante, comme l'indique la parabole suivante :

Il y a un jeu atroce, commun aux enfants du Midi; tout le monde le sait. On forme un cercle de charbons ardents; on saisit un scorpion avec des pinces et on le pose au centre. Il demeure d'abord immobile jusqu'à ce que la chaleur le brûle; alors il s'effraie et s'agite. On rit. Il se décide vite, marche droit à la flamme, et tente courageusement de se frayer une route à travers les charbons; mais la douleur est excessive, il se retire. – On rit. – Il fait lentement le tour du cercle et cherche partout un passage impossible. Alors il revient au centre et rentre dans sa première mais plus sombre immobilité. Enfin il prend son parti, retourne contre lui-même son dard empoisonné, et tombe mort sur-le-champ. On rit plus fort que jamais.

C'est lui sans doute qui est cruel et coupable ? Et ces enfants sont bons et innocents.

Quand un homme meurt de cette manière, est-il donc suicide ? C'est la société qui le jette dans le brasier¹³.

L'objectif de Vigny, lorsqu'il entreprend de relater la très courte existence du « *merveilleux enfant* ! », comme il appelle la « pauvre âme de dix-huit ans » qui eut pour nom Thomas Chatterton, consiste à « montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste », dans l'espoir de sensibiliser son lectorat au sort impossible réservé à ceux que Zola dans *L'Œuvre* appellera les « étranglés par l'idéal » (*L'Œ* 360) et d'éventuellement desserrer le joug social qui les ramène dans un sillon pour eux mortel : « Je n'ai point prétendu justifier les actes désespérés des malheureux, mais protester contre l'indifférence qui les y contraint¹⁴ », explique-t-il *in fine*. Ainsi, les morts volontaires que Vigny donne à lire dans ses œuvres représentent un appel intempestif, avivé par la fougue et la sensibilité de l'âme artiste, à quelque réforme sociale qui permette d'endiguer le flot de malheurs accablant l'homme de talent atteint par l'« infirmité de l'inspiration¹⁵ ». C'est là la « *valence énergétique* [...] du suicide romantique » qu'a relevée Popovic en prêtant attention à

¹² *Ibid.*, p. 762, 766.

¹³ *Ibid.*, p. 767-768.

¹⁴ *Ibid.*, p. 771.

¹⁵ *Ibid.*, p. 768. Selon Pascal Brissette, le traitement du suicide de Chatterton par Vigny relève de l'opportunisme littéraire. Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire*, op. cit., p. 318-323.

« la transformation du suicidaire en héros » accomplie par le romantisme des années 1830. Or, Claude ne partage pas seulement avec Chatterton la vocation artistique, le talent du « grand homme » dont le « génie débridé » promet de « laisser en arrière, très loin, le talent des autres ! » (*L'Œ* 295) et l'apparente déresponsabilisation de la mort qu'il se donne; il est aussi jeune d'esprit, immature, colérique, comme resté entravé dans son développement, si bien que lors des crises de désespoir Christine en vient à agir en mère pour lui, « remuée jusqu'aux entrailles, dans sa maternité pour son grand enfant d'artiste » (*L'Œ* 247). Le peintre de Zola partage donc le côté « enfant¹⁶ » du parangon romantique qu'est le poète suicidaire sous la plume de Vigny, aspect qui va de pair avec cette idée que ce n'est pas par sa faute qu'il meurt, même s'il s'enlève la vie de plein gré : « Inoffensif et sans pouvoir, incapable de calcul et tout émotion, il affiche une fragilité de capital social qui le rend comparable à un enfant¹⁷ », souligne Popovic à l'égard de Chatterton et du type littéraire qu'il incarne.

Le suicide du héros de *L'Œuvre* renouerait-il avec cette tradition d'héroïsme romantique pourtant répudiée pour mièvrerie par les romanciers naturalistes, lesquels considèrent ce schème comme platement dépassé? Car la mort volontaire dans la seconde moitié du XIX^e siècle n'est rien d'autre qu'un cliché littéraire des plus usés dont on ferait bien de se garder. Harry Alis a eu soin de le rappeler en 1882 dans *Hara-kiri* (roman rempli de « viveurs » qui, épuisés de leur style de vie, décident d'arrêter de vivre), avec un dialogue préfigurant d'ailleurs à plusieurs égards les interrogations qui mineront l'existence de Claude :

– La vie est une fichue institution... [...] Il y aurait moyen de se consoler si notre époque ne voyait que le triomphe de la canaillerie... J'admire les bandits intelligents. Mais ce n'est pas ça du tout... La bêtise plane, énorme, toute puissante. Le génie est une tare; le talent, un défaut. Pour vivre, il faut en faire abstraction et imiter les autres... J'aurais pu être un grand écrivain, créer des choses... Je suis un chroniqueur, un tripoteur de banalités idiotes... Je porte en moi la tristesse d'œuvres nébuleusement conçues et jamais exécutées. Je m'embête et

¹⁶ Alfred de Vigny, *loc. cit.*, p. 766.

¹⁷ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 90.

l'humanité me dégoûte... Il n'y a qu'une chose qui soit vraie, c'est l'argent... Il y a des moments où l'on assassinerait plusieurs banquiers...

– Vous chroniquez, mon cher, dit Valterre. L'argent n'est rien qu'une douleur de plus lorsqu'on l'a dépensé – ce qui est inévitable. Quand l'humanité vous embête et qu'on s'embête dans l'humanité... on la quitte...

– Comment ?

– On se tue.

– Oui, conclut Sosthène, j'y ai pensé. Mais ce n'est pas moderne ça. C'était le vieux jeu. Ça ne se fait plus. (HK 398-399.)

Un tel discrédit esthétique, frappant la mort volontaire, ne devrait-il pas suffire à déprécier toute velléité suicidaire chez un artiste aussi avant-gardiste que Claude?

Pourtant, l'univocité avec laquelle le suicide de Claude est accueilli au sein de son entourage (figure maternelle de l'épouse, figure fraternelle du meilleur ami, figure paternelle du maître admiré) dit bien qu'il ne s'agit pas d'un décès réprouvé, s'il est déploré : « Un travailleur héroïque, un observateur passionné, dont le crâne s'était bourré de science, un tempérament de grand peintre admirablement doué... », se lamente notamment Sandoz à la mort de son ami (*L'Œ* 356). Certes, le décès du peintre des *Rougon-Macquart* n'a rien d'un manifeste en faveur d'une plus grande tolérance envers les laissés pour compte du contrat social, il n'est pas non plus une accusation contre l'univers qui n'a pas su l'accueillir ou le comprendre tel qu'il était. Nous sommes loin du « suicide héroïque » (*SF* 18) de Victor Eudeline par lequel Alphonse Daudet ouvre son tout dernier roman, paru posthumément en 1898, *Soutien de famille* : « Du moins, que sa mort serve à quelque chose... », se disent les proches d'Eudeline, lorsqu'on découvre son forfait (*SF* 18). De sorte qu'on peut revenir à l'analyse de Colette Becker et s'en remettre à sa compréhension comparative du destin des peintres Lantier et Bertin :

Dans ces deux textes se lisent deux personnalités, deux esthétiques, deux « manières » opposées, deux expressions du drame de la création, deux affrontements entre Art et Vie. Claude Lantier va se laisser dévorer par ses rêves qui finiront par l'emporter sur la vie. La femme qu'il peint en arrive à être, pour lui, plus réelle que la femme de chair, son épouse Christine. L'art l'emporte sur la vie. Il mourra d'impuissance, de n'avoir pas su trouver forme et langage pour exprimer sa vision géniale, il meurt de l'imperfection de sa création, de l'impossibilité d'égaliser Dieu, de ne pouvoir atteindre la perfection que dans des « morceaux ». En Bertin, au contraire, la vie l'emporte, avec ses facilités, ses plaisirs qui tuent

l'art. Anne de Guilleroy l'a bien compris qui retient près d'elle ce « célibataire égoïste » et narcissique par la flatterie, les prévenances, le bien-être¹⁸.

Toutefois, l'affaire n'est pas close. Si la Femme qui tue Claude vaut pour la chimère de l'Art (de la même façon que le Temps qui terrasse Olivier concrétise l'éphémère de la Vie), la récurrence du lexème de l'*héroïsme* appliqué à Claude, six fois sur sept occurrences en tout dans le roman¹⁹, suggère que l'énergie déployée par le héros de *L'Œuvre* contre son invincible adversaire élève au statut d'exploits propres à susciter l'admiration sa résistance et le geste fatidique qui la clôt.

D'ailleurs, quand Sandoz affirme que sa génération à lui, celle de Claude et des autres camarades, a été *trempée* dans le romantisme durant sa jeunesse, ceci expliquant selon lui la mort que le peintre s'est donnée, il use d'une métaphore spécialement apte à héroïser son défunt ami. Ne faut-il pas, en effet, penser alors à Achille, qui à sa naissance fut trempé dans les eaux tumultueuses (et mortifères) du Styx par sa mère? Cas exemplaire, le fils de la déesse Thétis est bien l'archétype de l'héroïsme en Occident, il est « le personnage qui incarne à nos yeux, et aux yeux des Grecs déjà, l'idéal de l'homme héroïque et de la mort héroïque²⁰ », comme le souligne Jean-Pierre Vernant. Mais, dira-t-on, Achille ne s'est nullement suicidé. À quoi nous répondrons que Claude non plus : d'après ses proches survivants, il a péri non l'arme au poing mais le pinceau à la main, en véritable combattant, fougueux, téméraire, vaillant et acharné. Sa mort n'est peut-être pas directement destinée à

¹⁸ Colette Becker, « L'art et la vie : le drame d'Olivier Bertin », *loc. cit.*, p. 787-788. Becker cite Guy de Maupassant (*FcM* 867).

¹⁹ Si l'on excepte le cas de *La Débâcle*, roman du fait d'armes guerrier, qui compte une trentaine d'occurrences, le mot *héroïsme* et ses dérivés sont rares sous la plume de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Quatre des vingt volumes de la saga en sont carrément exempts; quatre autres ne comportent qu'une seule occurrence, parfois ironique, comme l'« arrachement héroïque » (*JV* 823) du déménagement des Chanteau dans *La Joie de vivre*, partis du Nord pour s'établir dans la région voisine, en Normandie, à Bonneville. En outre, remarquons que seuls les héros du tout premier roman de la série et du tout dernier, Pierre Rougon dans *La Fortune des Rougon* et son fils Pascal dans *Le Docteur Pascal*, rivalisent « d'héroïsme » avec Claude, le père se voyant attribuer le lexème par six fois, contre huit pour le fils. Notre décompte nous convie à signaler que *L'Argent* n'est pas en reste, avec huit occurrences au total, distribuées sur un ensemble de personnages principaux et secondaires.

²⁰ Jean-Pierre Vernant, *La Mort héroïque chez les Grecs*, présenté par Jacques Ricot, Nantes, Pleins feux, coll. « Version originale », 2001, p. 11.

améliorer le sort de ceux qu'il laisse derrière lui, elle n'en demeure pas moins appréhendée comme un fait d'arme éminemment appréciable.

Toutes ces données nous poussent à réexaminer de plus près le suicide du héros de *L'Œuvre*, quatorzième roman des *Rougon-Macquart*, afin de déterminer la part d'héroïsme qui lui revient. Il conviendra d'abord de mesurer l'étendue et la nature du génie et du trouble de Claude Lantier, question d'identifier, dans un second temps, le terrain sur lequel pourrait se déployer l'action héroïque. Car pour qu'il y ait héroïsation d'un acte, il faut que celui-ci s'inscrive dans un conflit, une bataille, une guerre désespérés, registres que la conjoncture littéraire, épistémologique et historique de l'époque ne favorise plus. En fin de compte, il s'avère que le champ accueillant l'héroïsme bien particulier de Claude est tout esthétique.

Fêlures et frémissements

Claude réunit tous les traits typiques du suicidaire du naturalisme. Efféminé, enfantin, nerveux, solitaire, en proie à des crises de doute, homme inquiet de son génie, être déréglé, colérique et violent, il « traîn[e] sa mélancolie noire sur les quais [...], la tête si lourde, si bourdonnante de la pensée continue de son impuissance, qu'il ne vo[it] plus que dans un brouillard les horizons aimés de la Seine » (*L'Œ* 61-62). Ce spleenétique personnage paraît tantôt enjoué, voire exalté à l'idée de ses projets artistiques, tantôt accablé du sentiment de sa débilité devant le réel; et il donne l'apparence d'être fou par moments, lunatique à tout le moins, voire hystérique. À preuve l'extrait suivant :

[L]es jours suivant les jours, il avait eu une crise furieuse de travail, inabordable pour tous, d'une violence de théories telle, que ses amis eux-mêmes n'osaient le contrarier. Il balayait le monde d'un geste, il n'y avait plus que la peinture, on devait égorger les parents, les camarades, les femmes surtout! De cette fièvre chaude, il était tombé dans un abominable désespoir, une semaine d'impuissance et de doute, toute une semaine de torture à se croire frappé de stupidité. Et il se remettait, il avait repris son train habituel, sa lutte résignée et solitaire contre son tableau [...]. (*L'Œ* 93-94.)

La narration zolienne l'indique donc nettement, l'état *usuel* de Claude, son naturel pour ainsi dire, est d'être en « lutte résignée et solitaire » avec l'art. Et c'est bien de cette bataille qu'il sera le héros; c'est dans cette bataille qu'il gagnera ses lettres de noblesse aux yeux de ceux qui lui concéderont avoir agi héroïquement : sans secours (esseculé) et sans espoir de vaincre (résigné). Envers et contre tout, et néanmoins victorieux dans la défaite, telles sont les marques de l'héroïsme. Mais comment *lutter* avec l'art? De quoi s'agit-il exactement? L'art serait-il une force coercitive, oppressive, pesant sur la destinée du personnage naturaliste au même titre que le sont, disons, son hérédité ou sa classe sociale? En quoi l'art serait-il un déterminisme, comment exercerait-il son action?

Comme tous les membres du clan Rougon-Macquart, Claude est frappé d'une hérédité qui mine sa volonté et en détourne les desseins – dans le cadre de l'activité d'un peintre, c'est en dévoyer les dessins. Cependant, elle reste en retrait; signalée ici et là, elle ne prend le devant de la scène que ponctuellement; elle n'est qu'un élément parmi ceux contribuant à le conduire à sa perte. Elle n'est pas *la* force morbide entre toutes qui, plus que les autres, le posséderait, le tyranniserait, gâchant à elle seule sa vie au complet, à la différence de la pulsion meurtrière (née de la même fêlure) qui ruine l'existence de son frère Jacques, l'assassin de *La Bête humaine*. Voyons celui-ci s'interroger au début de ce dix-septième tome des *Rougon-Macquart*, paru en 1890 :

Qu'avait-il donc de différent, lorsqu'il se comparait aux autres ? Là-bas, à Plassans, dans sa jeunesse, souvent déjà il s'était questionné. Sa mère Gervaise, il est vrai, l'avait eu très jeune, à quinze ans et demi; mais il n'arrivait que le second, elle entrait à peine dans sa quatorzième année, lorsqu'elle était accouchée du premier, Claude; et aucun de ses deux frères, ni Claude, ni Étienne, né plus tard, ne semblait souffrir d'une mère si enfant et d'un père gamin comme elle, ce beau Lantier, dont le mauvais cœur devait coûter à Gervaise tant de larmes. Peut-être aussi ses frères avaient-ils chacun son mal, qu'ils n'avouaient pas, l'aîné surtout qui se dévorait à vouloir être peintre, si rageusement, qu'on le disait à moitié fou de son génie. La famille n'était guère d'aplomb, beaucoup avaient une fêlure. Lui, à certaines heures, la sentait bien, cette fêlure héréditaire; non pas qu'il fût d'une santé mauvaise, car l'appréhension et la honte de ses crises l'avaient seules maigri autrefois; mais c'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu

d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée²¹.

L'aîné des Lantier a beau être de constitution bancale, il n'en est pas moins génial, lucide, intelligent, travaillant, passionné, de sorte que sa toquade passe pour un trait de caractère typique de l'artiste doué, comme Zola l'attribue à Lazare Chanteau dans *La Joie de vivre* : « C'était en lui la lésion première, la fêlure de l'artiste », note-t-il à propos d'un personnage n'ayant aucun sang Rougon-Macquart dans ses veines (JV 886). Tandis que chez Jacques l'altérité qui s'agite en lui le pousse à tuer les femmes qu'il désire, par un déplacement de l'excitation érotique qui se décharge non dans le coït mais dans le meurtre (pénétration des chairs par un objet de substitution phallique, la lame du couteau), chez Claude le détournement de la sexualité est vécu de manière beaucoup moins monstrueuse. Au contraire du cheminot, le peintre est en plein dans son métier quand son désir – tout aussi « contre nature » que celui de son frère – glisse des femmes de chair vers ses créations faites de gouache projetée sur toile par son pinceau :

Son excitation augmentait, c'était sa passion de chaste pour la chair de la femme, un amour fou des nudités désirées et jamais possédées, une impuissance à se satisfaire, à créer de cette chair autant qu'il rêvait d'en étreindre, de ses deux bras éperdus. Ces filles qu'il chassait de son atelier, il les adorait dans ses tableaux, il les caressait et les violentait, désespéré jusqu'aux larmes de ne pouvoir les faire assez belles, assez vivantes. (*L'Œ* 50-51.)

« Le peintre est, en effet, celui qui sur la toile d'hyménée, sans scrupules, plein d'aisance et de dextérité, par la magie du pinceau dévoile et embrasse le corps des femmes²² », note Véronique Cnockaert. Voilà énoncé l'art que pratique Claude, de sorte qu'on peut dire avec Jean-Pierre Leduc-Adine qu'« [i]l s'établit chez lui une sorte de procédure d'équivalence entre la jouissance esthétique et la jouissance érotique²³ »; mais plus encore qu'une mise en équivalence, c'est bien un transfert qui

²¹ Émile Zola, *La Bête humaine*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. IV, p. 1042-1043.

²² Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : l'enfant mort », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, no 72 (1998), p. 354.

²³ Jean-Pierre Leduc-Adine, « Aspects de la genèse d'un discours mythique dans *L'Œuvre* d'Émile Zola », *La Licorne : Mythologies du romantisme*, no 18 (1990), p. 44.

se produit. Le passage cité souligne discrètement la dimension masturbatoire – honnie – de ce besoin sexuel qui se fixe sur les projections imaginaires propres à l'individu désirant, à défaut de se satisfaire avec le sexe opposé, dont l'altérité est sans doute ressentie par trop fortement. S'engage donc ce que Cnockaert appelle « le combat inégal de la femme de rêve et de la femme de chair²⁴ », cette dernière finissant invariablement par être délaissée au profit de l'autre, plus amène, immédiatement idéale.

Claude se réserve à sa peinture, au détriment de son épouse et de sa vie de couple. Il accorde toute sa virilité à ses efforts de création, de quoi rendre Christine folle de jalousie. Et la stérilité de ces amours, elle aussi lisible ici (dans l'incapacité de générer quelque chose qui vive vraiment), va de pair avec une activité sexuelle qui, bien qu'elle soit reproduction (mimétique du modèle), ne peut être reproductrice au sens génésique, puisque portée non sur le support de la vie (la femme) mais sur un support inerte (toile, châssis, chevalet). Nous sommes dans la stérilité de l'autosatisfaction, dont la dimension autodestructrice est aussitôt signalée par la narration à travers le regard que portent les amis de Claude sur lui, lorsque surexcité il ne décroche plus de son travail : « "Hein! dix minutes, n'est-ce pas, répéta-t-il. J'établis les épaules pour demain, et nous descendons." / Sandoz et Dubuche, sachant qu'il n'y avait pas à l'empêcher de *se tuer*, se résignèrent. » (*L'Œ* 51, nous soulignons.) À plus forte raison, l'infécondité du désir de Claude est liée au fait que ce qui l'attise n'est pas la *femme* qu'il a devant lui et à qui il commande des poses avec la tyrannie capricieuse de l'enfant gâté, mais l'*idée* de la femme telle qu'il tente de la coucher à coups de pinceau sur coutil, laquelle se révèle indocile, insubordonnée à sa volonté :

« Nom de Dieu! c'est encore raté... Décidément, je suis une brute, jamais je ne ferai rien! »
Et, d'un élan, dans une crise de folle rage, il voulut se jeter sur sa toile, pour la crever du poing. Ses amis le retinrent. Voyons, était-ce enfantin, une colère pareille! il serait bien avancé ensuite, quand il aurait le mortel regret d'avoir abîmé son œuvre. Mais lui, tremblant

²⁴ Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : l'enfant mort », *loc. cit.*, p. 355.

encore, retombé à son silence, regardait le tableau sans répondre, d'un regard ardent et fixe, où brûlait l'affreux tourment de son impuissance. Rien de clair ni de vivant ne venait plus sous ses doigts; la gorge de la femme s'empâtait de tons lourds; cette chair adorée qu'il rêvait éclatante, il la salissait, il n'arrivait même pas à la mettre à son plan. Qu'avait-il donc dans le crâne, pour l'entendre ainsi craquer de son effort inutile? Était-ce une lésion de ses yeux qui l'empêchait de voir juste? Ses mains cessaient-elles d'être à lui, puisqu'elles refusaient de lui obéir? Il s'affolait davantage, en s'irritant de cet inconnu héréditaire, qui parfois lui rendait la création si heureuse, et qui d'autres fois l'abêtissait de stérilité, au point qu'il oubliait les premiers éléments du dessin. (*L'Œ* 53.)

Il faut se demander si les difficultés qu'éprouve Claude à étendre convenablement ses figures féminines sur la toile, jamais couchées tout à fait à son goût, ne résultent pas de la verticalité qui accompagne l'« exaltation », l'aspiration affolante de la « gloire » qu'il met dans ses efforts, « une telle envolée de jeunesse, une telle passion du travail » (*L'Œ* 47). Allonger une femme – véritable ou idéale, peu importe – sur un lit, surface horizontale, paraît moins ardu que la planter sur une toile obliquement appuyée sur le chevalet, et le défi de la faire *tenir* là-dessus semble encore plus compliqué lorsqu'on songe que la toile, destinée à être jugée par la postérité, sera accrochée à un mur, verticale pour l'éternité. À tout le moins dirons-nous que la réitération lexicale de « l'impuissance » de Claude (encore un problème d'ordre vertical), fortement appuyée partout dans *L'Œuvre*, entérine le constat d'échec du peintre en quête de créer : « Perpétuel mirage de qui fouette le courage des damnés de l'art, mensonge de tendresse et de pitié sans lequel la production serait impossible, pour tous ceux qui se meurent de ne pouvoir faire de la vie! » (*L'Œ* 207.) Néanmoins, malgré « cet inconnu héréditaire », Claude, ce « grand peintre, doué admirablement, entravé par des impuissances soudaines et inexplicables » (*L'Œ* 44) parviendra à produire un certain nombre de tableaux tout à fait remarquables, non certes aussi nombreux ni aussi grandioses qu'il les eût voulu²⁵, mais des réussites tout de même

²⁵ Citons une longue réplique de Claude à Sandoz afin d'en donner la pleine mesure : « Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtera, quand les architectes ne seront plus des crétins! Et il ne faudra que des muscles et une tête solides, car ce ne sont pas les sujets qui manqueront... Hein? la vie telle qu'elle passe dans les rues, la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses; et tous les métiers en branle; et toutes les passions remises debout, sous le plein jour; et les paysans, et les bêtes, et les campagnes!... On verra, on verra, si je ne suis pas une brute! J'en ai des fourmillements dans les

tangibles, assez pour qu'un soir où il entre tard dans un café, « trois jeunes peintres, que Claude ne conna[ît] pas, vi[ennent], en se retirant, lui serrer la main » (*L'Œ* 199).

Remarquable est le fait que le verbe *fêler* et ses dérivés substantivés et adjectivaux ne reviennent en tout que trois fois dans *L'Œuvre*. Aucune occurrence ne concerne Claude. L'une désigne l'« étrange voix d'oracle, lointaine et fêlée » de Gagnière, un des quelques peintres de « la bande » à se réunir, « [c]haque jeudi », chez Sandoz, « camarades de Plassans, d'autres connus à Paris, tous révolutionnaires, animés de la même passion de l'art » (*L'Œ* 331, 52)²⁶. Une autre évoque l'effritement de l'ancienne solidarité du groupe et offre une piste intéressante pour notre propos :

Alors, Claude sentit nettement quelque chose se rompre. La vie avait-elle donc emporté déjà les soirées d'autrefois, si fraternelles dans leur violence, où rien ne les séparait encore, où pas un d'eux ne réservait sa part de gloire? Aujourd'hui, la bataille commençait, chaque affamé donnait son coup de dents. La fissure était là, la fente à peine visible, qui avait fêlé les vieilles amitiés jurées, et qui devaient les faire craquer, un jour, en mille pièces. (*L'Œ* 198.)

Cet extrait laisse entendre que le grand combat que livre Claude avec l'art est celui des artistes entre eux, l'art n'étant en fait que le champ de bataille sur lequel se déroule cet affrontement pour la réussite personnelle – reconnaissance, gloire, postérité, mais aussi argent, confort – dont le déploiement social-darwiniste, comme nous l'avons montré ailleurs²⁷, conduit bien souvent en effet les personnages des *Rougon-Macquart* au suicide. Mais cette auto-élimination des vaincus de l'arène moderne concerne avant tout les personnages secondaires de l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, pensons notamment au Robineau d'*Au Bonheur des Dames* et aux suicidés que le passage de Nana dans Paris a laissé derrière elle. Les personnages principaux, comme Claude, se distinguent de leurs confrères de second ordre en ce qu'ils sont plus complexes, plus élaborés; partant,

maines. Oui! toute la vie moderne! Des fresques hautes comme le Panthéon! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre! » (*L'Œ* 46-47.)

²⁶ Ce n'est pas la première fois que Zola évoque dans un roman ses soirées du jeudi; rappelons la partie de cartes hebdomadaire rassemblant les personnages principaux et secondaires de *Thérèse Raquin*.

²⁷ Sébastien Roldan, « Victimes d'eux-mêmes ou de l'espèce? Darwin et les suicidés du roman naturaliste », *loc. cit.* À paraître en mars 2013.

leur trépas paraît moins univoque. D'ailleurs, cette idée de Claude défait par ses anciens amis devenus farouches rivaux et adversaires sournois ne colle pas, puisque c'est bien plutôt lui qui semble les avoir démolis, si l'on se fie à ce qu'ils en disent à la fin du roman, lorsqu'un seul parmi eux, Fagerolles, se trouve à avoir « réussi » sa carrière :

« Oh! l'homme, je vous l'abandonne l'homme, disait Jory en parlant de Fagerolles. Il ne vaut pas cher... Et il vous a roulés, c'est vrai, ah! ce qu'il vous a roulés, en rompant avec vous et en se faisant un succès sur votre dos! Aussi, vous n'avez guère été malins. »

Mahoudeau furieux répondit :

« Pardi! Il suffisait d'être avec Claude pour être flanqué à la porte de partout.

– C'est Claude qui nous a tués », affirma carrément Gagnière.

Et ils continuèrent, abandonnant Fagerolles auquel ils reprochaient son aplatissement devant les journaux, son alliance avec leurs ennemis, ses câlineries à des baronnes sexagénaires, tapant désormais sur Claude devenu le grand coupable. Mon Dieu! l'autre après tout n'était qu'une simple gueuse, comme il y en a tant, parmi les artistes, qui raccrochent le public au coin des rues, qui lâchent et déchirent les camarades, pour faire monter le bourgeois chez eux. Mais Claude, [...] cet impuissant incapable de mettre une figure debout, malgré son orgueil, les avait-il assez compromis, assez fichus dedans! [...] S'ils avaient pu recommencer, c'étaient eux qui n'auraient pas eu la bêtise de s'entêter à des histoires impossibles! Et ils l'accusaient de les avoir paralysés, de les avoir exploités, parfaitement! Exploités, et d'une main si maladroite et si lourde, qu'il n'en avait lui-même tiré aucun parti.

« Enfin, moi, reprit Mahoudeau, ne m'a-t-il pas rendu idiot un moment? Quand je songe à ça, je me tâte, je ne comprends plus pourquoi je m'étais mis de sa bande. Est-ce que je lui ressemble? Est-ce qu'il y avait quelque chose de commun entre nous?... Hein? c'est exaspérant de s'en apercevoir si tard!

– Et à moi donc, continua Gagnière, il m'a bien volé mon originalité! Croyez-vous que ça m'amuse, d'entendre, à chaque tableau, répéter derrière moi, depuis quinze ans : C'est un Claude! [...] »

C'était le sauve-qui-peut, les derniers liens qui se rompaient, dans la stupeur de se voir tout d'un coup étrangers et ennemis, après une longue jeunesse de fraternité. La vie les avait débandés en chemin, et les profondes dissemblances apparaissaient, il ne leur restait à la gorge que l'amertume de leur ancien rêve enthousiaste, cet espoir de bataille et de victoire côte à côte, qui maintenant aggravait leur rancune. (*L'Œ* 332-333.)

Certes, la débâcle de ses amitiés d'antan et la ruine du cercle d'artistes ayant autrefois partagé ses convictions, derrière lesquelles on reconnaîtra d'emblée la zizanie agitant le groupe de Médan à partir des années 1884-85²⁸, meurtrissent grièvement Claude, qui, un peu en retrait, assiste *incognito* à ce lynchage public de lui-même. Néanmoins, ce n'est pas ce « massacre » auquel se livrent Mahoudeau, Jory et Gagnière

²⁸ Sur cette question, voir notre chapitre VI.

« inassouvis, les dents longues » (*L'Œ* 332) qui constitue la principale raison de son suicide.

La dernière des trois occurrences de l'idée de *fêler* dans *L'Œuvre* offre une piste plus concluante pour notre enquête. Elle passe dans la bouche de Gagnière, qui, discutant musique avec Claude, s'emballe pour l'œuvre de Berlioz :

C'est l'illustrateur musical de Shakespeare, de Virgile et de Goethe. Mais quel peintre! le Delacroix de la musique, qui a fait flamber les sons, dans des oppositions fulgurantes de couleurs. Avec ça, la fêlure romantique au crâne, une religiosité qui l'emporte, des extases par-dessus les cimes. Mauvais constructeur d'opéra, merveilleux dans le morceau, exigeant trop parfois de l'orchestre qu'il torture [...]. (*L'Œ* 201.)

Voilà en quoi la voix « étrange » (elle-même fêlée) de Gagnière mérite d'être rapprochée de celle d'un « oracle ». Comme tout augure, sa divination est oblique. Claude est la transposition dans l'univers de l'art pictural de ce Berlioz à la « fêlure romantique » : lui qui afin de s'imposer auprès des « crétins » du Salon officiel rêve de produire « des machines à les flanquer tous par terre d'étonnement! » (*L'Œ* 43) est mauvais bâtisseur de vastes compositions; il est merveilleux dans le fragment, dans le menu, dans l'incomplet; il est trop exigeant de son matériau qu'il triture à force d'acharnement. Si donc l'art s'impose comme un déterminisme pour Claude, c'est parce que le jeune peintre, crevant d'ambition, d'idéal et d'absolu romantiques, ne sait se contenter des « ébauches où le génie flambe, dans le chaos encore mal débrouillé des tons », tirées « [d]e ce travail héroïque » qu'il accomplit en un tournemain (*L'Œ* 233); c'est qu'il refuse de se borner aux ouvrages qui conviennent à sa nature, ses « quelques études, les seules dont il fût satisfait », n'étant jamais que d'« admirables morceaux » (*L'Œ* 44) qu'il réalise du premier élan, et non des tous.

Le peintre a pleine conscience, d'ailleurs, de cette « frénésie romantique » (*L'Œ* 39) attrapée durant son adolescence à Plassans, auprès de Sandoz et des autres :

Il renversa la tête, il ajouta entre ses dents :
« Nom d'un chien, c'est encore noir! J'ai ce sacré Delacroix dans l'œil. Et ça, tiens! Cette main-là, c'est du Courbet... Ah! nous y trempons tous, dans la sauce romantique. Notre

jeunesse y a trop barboté, nous en sommes barbouillés jusqu'au menton. Il nous faudra une fameuse lessive.

Sandoz haussa désespérément les épaules : lui aussi se lamentait d'être au confluent d'Hugo et de Balzac. (*L'Œ* 47-48.)

Ce que le geste du peintre étale sur la toile, c'est ce que recèle son regard, ce qu'il a dans le bras; aussi connaissons-nous désormais les réponses aux deux questions que se posait Claude quand, un peu plus haut, nous le voyions se demander quelle « lésion de ses yeux l'empêchait de voir juste » et quel individu guidait « ses mains » lorsqu'elles « cessaient[...] d'être à lui, [...] refusaient de lui obéir » : Delacroix et Courbet, respectivement.

Ainsi, nous en revenons à cette donnée générationnelle que nous avons identifiée au début de notre réflexion, Sandoz s'avouant lui-même affligé de ce mal filial qui est certes une tare héréditaire, relevant cependant d'une hérédité artistique et non physiologique, picturale pour le peintre et littéraire pour le romancier, issue de « l'autre famille, celle qui se reproduit par intertextualité²⁹ », selon la belle formule de Paolo Tortonese. « Zola, en racontant le drame d'un artiste détruit par une ambition trop large, doit peut-être plus à Balzac qu'à l'organicisme médical³⁰ », suggère encore Jean-Louis Cabanès. Le mal des jeunes hommes de *L'Œuvre* est composite : à la différence des propos tenus par Sandoz et Bongrand dans la foulée du suicide de Claude (à la fin du roman), les personnages ne reconnaissent pas seulement l'héritage romantique qui influe sur eux, mais aussi la part de réalisme qu'ils ont en eux, Courbet et Balzac étant les initiateurs attitrés du réalisme, chacun dans leur discipline. Par rapport à Bongrand, qui, lui, a trempé, non « jusqu'au ventre » (selon le mot de Sandoz) ou « jusqu'au menton » (selon l'estimation de Claude), mais tout

²⁹ Paolo Tortonese, « Les ancêtres de Claude Lantier : hérédité naturaliste et héritage littéraire », dans Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (dir.), *Lire / Dé-lire : Zola, op. cit.*, p. 202. Cette famille-là aussi comporte « ses branches légitimes, ses bâtards, ses générations marquées par le métissage, l'élection, la représentation, l'influence, la ressemblance – on reconnaîtra la terminologie du Dr Lucas et on remarquera comment elle s'applique à la littérature – cette autre famille dont descend Claude Lantier, elle a posé elle aussi son empreinte indélébile sur l'artiste, en lui imposant une tare non moins fatale que celle dont les nerfs de Dide ont été les premiers dépositaires », ajoute Tortonese. Ibid.

³⁰ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes, op. cit.*, t. I, p. 150.

entier dans le lyrisme – il affirme en avoir eu « par-dessus la tête » –, et qui, étant de la génération précédente, ne semble pas avoir pâti du réalisme des « jeunes fous » (*L'Œ* 357, 48, 358, 124), Claude, malgré son succès d'estime au Salon des Refusés, fait figure de peintre raté. Sans doute épargné du tiraillement intérieur causé par le double legs esthétique dont hérite son jeune admirateur, Bongrand est parvenu à de grandes choses, tandis que Claude vit « dans un continuel frémissement, aux aguets, toujours à la minute de mettre la main sur cette réalisation de son rêve, qui fuyait toujours », et Zola d'ajouter : « Au fond, son intransigeance de réaliste cachait des superstitions de femme nerveuse » (*L'Œ* 211). C'est dire que la dualité théoriquement inconciliable du romantisme et du réalisme s'entrechoquant continuellement en Claude, qui peint « en visionnaire affolé, que le tourment du vrai jet[te] à l'exaltation de l'irréel » (*L'Œ* 343), est à la base de son écartèlement esthétique et, partant, de ses difficultés de créateur. On reconnaît l'« impasse d'un art qui se veut à la fois mimétique et expressif, matérialiste et métaphysique, fanatique de la Forme et négateur éperdu de la limite³¹ », relevée par Max Milner commentant l'esthétique picturale moderne.

Mais si le problème est avant tout générationnel, comment expliquer que Sandoz, « qui publie des bouquins et qui gagne quelque argent » (*L'Œ* 262), arrive à produire sans problème, enchaîne un après l'autre les romans ? Car lui aussi est enclin à s'enthousiasmer pour les entreprises titanesques : « Ah ! que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense ! », s'exclame-t-il au début du roman (*L'Œ* 46). Néanmoins, il parvient à se raisonner et réduit l'ampleur de son projet :

« Alors, j'ai trouvé ce qu'il me fallait, à moi. Oh ! pas grand'chose, un petit coin seulement, ce qui suffit pour une vie humaine, même quand on a des ambitions trop vastes... Je vais prendre une famille, et j'en étudierai les membres, un à un, d'où ils viennent, où ils vont, comment ils réagissent les uns sur les autres ; enfin, une humanité en petit, la façon dont l'humanité pousse et se comporte... D'autre part, je mettrai mes bonshommes dans une

³¹ Max Milner, « Le peintre fou », *Romantisme : Folie de l'art*, vol. 19, no 66 (1989), p. 14.

période historique déterminée, ce qui me donne le milieu et les circonstances, un morceau d'histoire... Hein? tu comprends, une série de bouquins, quinze, vingt bouquins, des épisodes qui se tiendront, tout en ayant chacun son cadre à part, une suite de romans à me bâtir une maison pour mes vieux jours, s'ils ne m'écrasent pas! » (*L'Œ* 162.)

Le *modus operandi* du grand œuvre de Sandoz se résume donc en quatre expressions clés : « pas grand'chose », « un petit coin seulement », « une humanité en petit », « un morceau d'histoire ». Plutôt qu'entreprendre *La Comédie humaine*, il se contente de composer une saga familiale en plusieurs volumes, calque de l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* – que d'ailleurs Zola au départ prévoyait boucler « en dix épisodes³² », selon le plan soumis à l'éditeur Lacroix en 1869. Qu'est-ce qui fait que Sandoz se satisfait de *morceaux*, d'une œuvre réduite, à mesure d'homme, tandis que son meilleur ami est précisément incapable d'accepter un tel sacrifice de l'absolu? D'aucuns diront que c'est la fêlure familiale qui cause cet entêtement. Sandoz parviendrait à faire preuve de modestie, tout simplement parce qu'il n'appartient pas à cette famille damnée? L'explication paraît un peu courte. Attendu que l'écrivain et le peintre de *L'Œuvre*, au fond, ne produisent que des lambeaux du réel, le premier délibérément, l'autre bien malgré lui, il nous semble que la différence entre les deux réside avant tout dans la manière de formuler leur projet artistique respectif.

L'énoncé de son projet, Sandoz le communique à Claude lors d'une de ses visites à Bennecourt, petit village bordant la Seine, en aval de Paris, où le peintre et sa future épouse sont venus se terrer suite aux refus consécutifs essuyés au Salon annuel. Peu de temps après la visite de son ami, Claude décide Christine à revenir habiter la capitale : « Il *frémissait*, Paris l'appelait à l'horizon » (*L'Œ* 168, nous soulignons). On pourrait s'attendre à ce que le peintre, suivant l'exemple du romancier débutant, minore enfin ses ambitions. Néanmoins, la mention de son sempiternel *frémissement* nous prévient qu'il n'en est rien :

³² Émile Zola, « 1^{er} plan remis à Lacroix », dans, *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. V, p. 1755.

Claude vécut ces premiers mois dans une excitation croissante. [...] Paris l'avait repris aux moelles, violemment; et, en pleine flambée de cette fournaise, c'était une seconde jeunesse, un enthousiasme et une ambition à désirer tout voir, tout faire, tout conquérir. Jamais il ne s'était senti une telle rage de travail, ni un tel espoir, comme s'il lui avait suffi d'étendre la main, pour créer les chefs-d'œuvre qui le mettraient à son rang, au premier. Quand il traversait Paris, il découvrait des tableaux partout, la ville entière, avec ses rues, ses carrefours, ses ponts, ses horizons vivants, se déroulait en fresques immenses, qu'il jugeait trop petites, pris de l'ivresse des besognes colossales. Et il rentrait *frémissant*, le crâne bouillonnant de projets, jetant des croquis sur des bouts de papier, le soir, à la lampe, sans pouvoir décider par où il entamerait la série des grandes pages qu'il rêvait. (*L'Œ* 202-203, nous soulignons.)

Sandoz a mûri son projet et a lui-même mûri, d'où ce défi certes énorme, mais plus terre-à-terre, qu'il entreprend sereinement. Claude, quant à lui, demeure adolescent dans l'âme, et continue d'entretenir des ambitions formidables, irréalisables. Les minces parcelles qu'il entamera de ces étendues infinies à défricher continueront de le laisser insatisfait.

« Claude n'est pas stérile, [il] ne génère cependant que des œuvres qui n'arrivent pas à terme³³ », remarque Véronique Cnockaert, qui souligne que Sandoz voit en la dernière toile de son ami un « avortement superbe » (*L'Œ* 259). Incorrigible, le héros dans sa volonté de totalité cède toujours à l'espoir de restituer la création en son intégralité, de reproduire à l'identique la nature, de tout embrasser dans une étreinte impossible puisqu'elle exigerait la portée d'un Titan ou d'un Dieu. « Cette démesure se révèle clairement volonté de puissance³⁴ », note Belinda Cannone, qui nous invite à creuser l'ambition artistique du héros de *L'Œuvre* :

Le but : créer de la vie. Reconsidérons l'idée, elle ne va pas de soi. Depuis toujours les artistes ont voulu créer des œuvres qui « imitaient » ou qui « exprimaient » la vie. Créer de la vie : on pourrait penser qu'il s'agit là d'un raccourci dans l'expression, mais non, la formule revient trop souvent pour que nous ne la prenions pas au sérieux. Créer de la chair, souffler de la vie, faire tenir la nature sur une toile : on a l'impression à relire ces souhaits qu'il ne s'agit pas d'une métaphore vitaliste mais du véritable but, ardemment poursuivi, celui de Pygmalion voulant rivaliser avec la Vie³⁵.

³³ Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : l'enfant mort », *loc. cit.*, p. 357.

³⁴ Belinda Cannone, *Émile Zola : L'Œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », no 104, 2002, p. 135.

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

Aussi faut-il se résoudre à reconnaître dans le patronyme du peintre, Lantier, l'« antiphrase (l'entier) de son impuissance à créer une œuvre complète³⁶ », comme l'a proposé Philippe Hamon. Si Claude ne peut être entier, s'il ne peut avoir *toute* sa tête, c'est pour deux raisons : d'abord, certes, à cause de sa « lésion » qui, sous le poids de l'hérédité, fracture son « génie » (*L'Œ* 357); ensuite, et surtout, à cause des trous qui se forment dans son esprit corrompu par le romantisme : « c'était son mal peut-être, l'idée fausse dont il se sentait parfois la barre en travers du crâne. » (*L'Œ* 64.) Ainsi, la bataille héroïque qu'il engage avec l'art en tant que déterminisme est, comme toutes les luttes des héros suicidaires du naturalisme, un affrontement contre lui-même, contre ce qu'il a en lui, dans sa tête, et qui fait dévier son existence du cours qu'il veut lui donner. Il a à composer avec cette malédiction qu'il porte au front (son nom renvoyant au legs familial pourri dont il est le récipiendaire), avec cette entrave qu'il sent opprimer ses facultés cérébrales (son romantisme le cantonnant à des idées de grandeur fallacieuses) et avec une hérédité littéraire qui le rend passible de se tuer d'un coup de pistolet dans la tête (comme le note Tortonese, « un peu plus de cent ans avant Claude Lantier, c'est Werther le premier peintre qui n'arrive pas à peindre³⁷ »).

Ceci dit, il faut souligner que Claude est encouragé dans sa mégalomanie par la circonstance artistique qui l'accueille à son retour en ville :

Mahoudeau et Gagnière causaient [...], ils se rabattirent sur Claude, ils se prosternèrent, l'accablèrent des espérances qu'ils mettaient en lui. Ah! il était temps qu'il revînt, car lui seul, avec ses dons de grand peintre, sa poigne solide, pouvait être le maître, le chef reconnu. Depuis le Salon des Refusés, l'école du plein air s'était élargie, toute une influence croissante se faisait sentir; malheureusement, les efforts s'éparpillaient, les nouvelles recrues se contentaient d'ébauches, d'impressions bâclées en trois coups de pinceau; et l'on attendait l'homme de génie nécessaire, celui qui incarnerait la formule en chefs-d'œuvre. Quelle place

³⁶ Philippe Hamon, « Le *topos* de l'atelier », dans René Démoris (dir.), *L'Artiste en représentation*, actes du colloque Paris III-Bologne (16-17 avril 1991), Paris, Desjonquères, 1993, p. 142, note 25.

³⁷ Paolo Tortonese, « Les ancêtres de Claude Lantier », *loc. cit.*, p. 203. Tortonese fait référence à la deuxième lettre de Werther, dans laquelle être peintre et réaliser une peinture sont des réalités désolidarisées, comme elles le seront chez Claude : « Je ne pourrais pas dessiner un trait, et cependant je ne fus jamais plus grand peintre. » Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, dans *Romans*, *op. cit.*, p. 6.

à prendre! dompter la foule, ouvrir un siècle, créer un art! Claude les écoutait, les yeux à terre, la face envahie d'une pâleur. Oui, c'était bien là son rêve inavoué, l'ambition qu'il n'osait se confesser à lui-même. (*L'Œ* 196-197.)

Autrement dit, comme le veut la formule naturaliste usuelle, les forces déterminantes dans la destinée du héros ne sont pas uniquement en lui, le tiraillement n'est pas qu'intérieur, il provient aussi de l'extérieur, en l'occurrence de l'entourage ou, tel qu'attesté un peu plus loin, de l'environnement immédiat : « Et, en dehors de cette lutte sans cesse renaissante avec lui-même, les difficultés matérielles s'accumulaient. N'était-ce donc point assez de ne pas arriver à sortir ce qu'on avait dans le ventre? Il fallait en outre se battre contre les choses! » (*L'Œ* 207.) Contre « le vent qui emportait le chevalet, la pluie qui arrêtait les séances », contre l'exiguïté de son atelier et « les mille contrariétés du temps », contre les refus obstinés que lui oppose le jury du Salon année après année, tant et si bien qu'il a l'impression que « rien ne l'aid[e] », que « tout conspire contre son travail » (*L'Œ* 207, 208). Et le peintre de « s'éc[ri]re douloureusement, dans une minute de lucidité : / “Allons, c'est entendu... J'en crèverai!” » (*L'Œ* 206.)

Le romantisme et le symbolisme de l'artiste

Cette mauvaise humeur résurgente, ce sentiment de persécution qu'éprouve Claude nous rappellent le pessimisme du regard que posaient sur l'existence humaine les contemporains de Zola, en particulier ses jeunes amis de l'école de Médan. Rappelons que *L'Œuvre* fut rédigé au beau milieu de la grande décennie du schopenhauerisme parisien, auquel Zola avait consacré son roman *La Joie de vivre* deux ans plus tôt. La maussaderie, l'irritation envers le réel et ses exigences matérielles, la tentation de l'enfermement dans l'univers idéal de l'esprit et plus spécifiquement de l'art sont tous des schèmes schopenhaueriens qu'on peut identifier, sous des formes plus ou moins dégradées, dans le quatorzième volume des *Rougon-Macquart*, associés au héros. Or, l'analyse de ces traits discrets d'une doctrine examinée ailleurs révèle que, loin d'être d'innocents vestiges d'un projet antérieur ou

de négligeables rebuffades adressées par l'auteur à d'anciens disciples s'étant tournés vers Schopenhauer, ils prennent sens à travers le parcours du héros.

Un certain nombre de critiques ont rapproché Claude de Lazare. Après tout, ce sont deux jeunes hommes lestés de beaucoup d'éléments appartenant à la biographie de Zola, et deux êtres de l'échec, éminemment marqués par la difficulté de réussir, voire de simplement finir ce qu'ils entament : « Lazare [...] offre le portrait, avant Claude dans *L'Œuvre*, de l'artiste raté³⁸ », souligne ainsi Éléonore Reverzy. On a moins été sensible en revanche au fait que Claude, après Lazare, adopte quelques-unes des théories – et des poses – issues de l'appareil doctrinal du pessimisme. Nous le voyons par exemple y aller d'une amère réflexion évoquant assez nettement la métaphysique de l'amour schopenhauerienne :

Là-bas, à la campagne, lors de son grand amour, s'il avait cru tenir le bonheur, en en possédant une enfin, vivante, à pleins bras, ce n'était encore que l'éternelle illusion, puisqu'ils étaient restés quand même étrangers; et il préférerait l'illusion de son art, cette poursuite de la beauté jamais atteinte, ce désir fou que rien ne contentait. (*L'Œ* 243.)

Découvrir les insuffisances de la chair et de l'amour, éprouver l'aspect mensonger du rêve d'unité que représente la femme pour le célibataire... Zola renoue ici avec les énoncés que les *Pensées, maximes et fragments* de Schopenhauer, traduits par Bourdeau, avaient rendu monnaie courante à partir de 1880. De même, lorsqu'il prête à Sandoz le « grand chagrin » (*L'Œ* 308) qui fut le sien lors du deuil de sa mère³⁹, Zola montre les deux amis se rejoignant très schopenhaueristement « dans un dégoût commun des choses » (*L'Œ* 308). Mais ce pessimisme n'est que passager chez Sandoz, dont la constitution morale et la philosophie tranchent assez nettement avec celles de Claude. Par exemple, sur la question des femmes :

³⁸ Éléonore Reverzy, « Zola et l'allégorie : l'exemple de *La Joie de vivre* », *loc. cit.*, p. 119.

³⁹ On sait que Zola fut si ébranlé moralement par le décès de sa mère, le 17 octobre 1880, qu'il versa dans un pessimisme à la fois éploré et inquiet, palpable aux accents amers de certaines de ses lettres du début de la décennie. Dans l'une d'elles, il écrit : « J'ai beau aimer la vie, je retourne au pessimisme. » Émile Zola, lettre à Henry Céard du 2 novembre 1882, *Correspondance*, *op. cit.*, t. IV, p. 338.

Sandoz expliqua ses idées sur le mariage, qu'il considérait bourgeoisement comme la condition même du bon travail, de la besogne réglée et solide, pour les grands producteurs modernes. La femme dévastatrice, la femme qui tue l'artiste, lui broie le cœur et lui mange le cerveau, était une idée romantique, contre laquelle les faits protestaient. (*L'Œuvre* 160.)

En fait, Sandoz est beaucoup plus près de la pensée positiviste d'Auguste Comte et d'Hippolyte Taine que de celle d'Arthur Schopenhauer. Pour tout dire il est adepte de la théorie du roman présentée par Zola dans *Le Roman expérimental* en 1880, six ans avant la parution de *L'Œuvre*. À témoin, l'exposé qu'offre Sandoz de son vaste projet romanesque, encore à l'état embryonnaire à ce stade du récit :

« Hein? étudier l'homme tel qu'il est, non plus leur pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes... N'est-ce pas une farce que cette étude continue et exclusive de la fonction du cerveau, sous le prétexte que le cerveau est l'organe noble? [...] Non! c'est imbécile, la philosophie n'y est plus, la science n'y est plus, nous sommes des positivistes, des évolutionnistes, et nous garderions le mannequin littéraire des temps classiques, et nous continuerions à dévider les cheveux emmêlés de la raison pure! [...] D'ailleurs, physiologie, psychologie, cela ne signifie rien : l'une a pénétré l'autre, toutes deux ne sont qu'une aujourd'hui, le mécanisme de l'homme aboutissant à la somme totale de ses fonctions... Ah! la formule est là, notre révolution moderne n'a pas d'autre base, c'est la mort fatale de l'antique société, c'est la naissance d'une société nouvelle, et c'est nécessairement la poussée d'un nouvel art, dans ce nouveau terrain... Oui, on verra, on verra la littérature qui va germer pour le prochain siècle de science et de démocratie! » (*L'Œuvre* 161-162.)

Partant de telles professions de foi, il est tentant – et légitime – d'estimer qu'au pessimisme étrié de Claude répond le positivisme confiant de Sandoz. Le dossier préparatoire de *L'Œuvre* indique en outre que le personnage de l'écrivain a été conçu par Zola de manière à servir de contrepoin rationaliste au héros qui est tout instinctif dans sa création. « Le mieux, ce sera de ne me prendre que comme théoricien », note Zola dans l'Ébauche, et dans la fiche technique du personnage (postérieure) on lit : « Sandoz n'est là que pour donner mes idées sur l'art. – Mon caractère, mes idées⁴⁰. » Un peu de la même façon qu'il l'avait fait en jumelant Pauline à Lazare dans *La Joie de vivre*, deux versions fort différentes de son propre pessimisme (très schopenhauerien), exemplairement incarné chez l'une et mal digéré chez l'autre, Zola

⁴⁰ *Idem*, Dossier préparatoire de *L'Œuvre*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Nouvelles Acquisitions françaises, Ms 10.316, f^{os} 278, 226.

avec *L'Œuvre*, écrivain notoirement cyclothymique, divise en deux personnages opposés le créateur biface qu'il est.

Claude à plus d'un égard incarne le Zola romancier-poète⁴¹, à côté de Sandoz qui est le Zola romancier-théoricien, producteur de la doctrine naturaliste et de chroniques journalistiques⁴²... Au peintre revient l'ambition démesurée, l'aspiration poétique, l'emportement, les colères, l'amour du symbole et de l'allégorie, le débraillé de l'enthousiasme juvénile, le doute ravageur du pessimisme sceptique, la puérilité qui sans cesse demande d'être réconfortée, le refus orgueilleux des compromissions, l'entêtement, le penchant à recommencer cent fois un même projet :

Ah! Cet effort de la création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue dans les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie. Ce dont les autres se satisfaisaient, l'à peu près du rendu, les tricheries nécessaires, le tracassaient de remords, l'indignaient comme une faiblesse lâche; et il recommençait, et il gâtait le bien pour le mieux, [...], mécontent de ses bonnes femmes, ainsi que le disaient plaisamment ses amis, tant qu'elles ne descendaient pas coucher avec lui. Que lui manquait-il donc, pour les créer vivantes? Un rien sans doute. Il était un peu en deçà, un peu au-delà peut-être. Un jour, le mot de génie incomplet, entendu derrière son dos, l'avait flatté et épouvanté. (*L'Œ* 245.)

Au romancier, Zola confère la tempérance, la régularité, la maturité, le souci de la méthode, la patience, le besoin d'une formule unificatrice, l'assurance du positivisme, la conscience de ses capacités limitées, le souci de finir le projet en cours avant de passer au suivant : « Oui, il faut vraiment manquer de fierté, se résigner à l'à peu près et tricher avec la vie... Moi qui pousse mes bouquins jusqu'au bout, je me méprise de les sentir incomplets et mensongers, malgré mon effort », avoue Sandoz à la dernière page du livre (*L'Œ* 363). Aux deux, il impose le conflit entre romantisme et réalisme,

⁴¹ On sait que l'auteur des *Rougon-Macquart*, comme la plupart de ses acolytes naturalistes, écrivit dans sa jeunesse beaucoup de poésie versifiée avant de passer à la prose, et que celle-ci fut dans un premier temps pleinement romantique (*La Confession de Claude*), comme nous le rappelle James Andrew Hiddleston : « *Claude represents the side of Zola which he would wish to suppress, the early Romanticism of La Confession de Claude* ». James Andrew Hiddleston, *loc. cit.*, p. 223.

⁴² C'est dire que, pour ce qui concerne *L'Œuvre*, nous négocions avec trois, voire quatre Zola : Sandoz, Claude et le narrateur, avec, en plus, le Zola auquel Zola s'adresse dans son dossier préparatoire.

la volonté de reproduire le réel dans son ensemble et dans ses détails, le progressisme, l'acceptation de la modernité dans tout ce qu'elle offre de nouveau et d'engageant, l'acharnement et l'énergie au travail, et, plus que tout, le souci d'une *mimesis* vivante qui est le grand défi du naturalisme, comme l'attestent ces quelques mots écrits par Zola dans *Le Roman expérimental*, en parlant des *Sœurs Vatard* de son disciple Joris-Karl Huysmans : « Les gens qui ont fait la naïve découverte que le naturalisme n'était autre chose que de la photographie, comprendront peut-être cette fois que, tout en nous piquant de réalité absolue, nous entendons souffler la vie à nos reproductions⁴³. » De même, une bonne part du roman confronte l'idéalisme et le réalisme, sous la forme d'un conflit entre l'extase idéelle de l'art et la matérialité décevante du réel, antagonisme qui se complique du fait, relevé comme fortement récurrent chez Zola par Véronique Cnockaert, que l'adolescent « rêve d'échapper à la réalité tout en prenant appui sur elle⁴⁴ ». Et les deux jeunes hommes de *L'Œuvre* font l'expérience répétée de cette chute brutale du retour à la réalité après l'envol dans l'idéal. En somme, la poétique de l'un rejoint celle de l'autre. Bien qu'ils se vouent à des arts différents, seules l'attitude et la manière de procéder diffèrent.

Encore faut-il nuancer, car la dichotomie entre les deux jeunes hommes est moins tranchée, et les catégories sont moins étanches qu'il n'y paraît. Sandoz regrette ouvertement de décourager ses amis avec « [s]on éternel et stupide mécontentement des choses », qu'il admet avec candeur (*L'Œ* 265). Claude montre quant à lui des signes de mûrissement, certes tardifs, tangibles quand même dans l'amenuisement de ses crises : vers la fin du roman, il n'a « plus les même éclats de colère, il sembl[e] se résigner » (*L'Œ* 308). Du reste, on peut affirmer que *L'Œuvre* est somme toute l'histoire d'un peintre à tendance naturaliste qui se tue à défaut de s'expurger de son romantisme. Son ami, romancier de profession, a le même profil que lui et est atteint du même mal, mais grâce à de meilleures bases et à plus de mesure, il parvient à

⁴³ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 1310.

⁴⁴ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés : Une poétique de l'adolescence*, op. cit., p. 148.

composer avec cette affection, créant une passionnante « série de romans, [des] volumes qu'il lançait coup sur coup, d'une main obstinée et régulière, marchant au but qu'il s'était donné, sans se laisser vaincre par rien, obstacles, injures, fatigues » (*L'Œ* 324). Ainsi, le romantisme, « crime de lèse-naturalisme⁴⁵ », selon la belle formule de Max Milner, n'est pas foncièrement mauvais pour un créateur, même lorsque conjugué aux impératifs réalistes du parti pris naturaliste. Henri Mitterand a notamment démontré, à partir de l'analyse de l'avant-texte de *Nana*, que « Zola, consciemment et volontairement, [avait] laiss[é] dériver sa plume vers le lyrisme, l'épopée, et le symbole⁴⁶ » pour ce dixième tome des *Rougon-Macquart*, sans doute l'un des plus réussis de la fresque. Semblable en cela à Zola, mais pire que lui, Claude se laisse aller à ses tendances romantiques, les jugule peu ou mal, grossit la portée de ses toiles, en élargit les sujets et les dimensions, leur ajoute des icônes intemporelles et des allégories dont l'effet premier est de déployer le sens de l'œuvre, versant alors dans un symbolisme que disqualifie la stricte formule du naturalisme exprimée par Zola dans *Le Roman expérimental* et reprise (en raccourci) par Claude et Sandoz. « Claude dans le roman de 1886 [...], représente la tendance du romantique à l'allégorisation⁴⁷ », note Éléonore Reverzy. L'avant-texte du roman atteste de cette intention : « J'en fais naturellement un naturaliste [...]. Et il y a un romantique au fond, un constructeur. De là, la lutte : il veut embrasser d'une étreinte la nature qui lui échappe⁴⁸ », note Zola ébauchant le personnage de Claude. Sur le feuillet suivant, l'auteur mentionne, comme un aspect de sa propre personnalité, le « lyrisme, le coup d'aile qui résume la synthèse, emporte et agrandit⁴⁹ ». Or, de manière générale, le chef de file du naturalisme dédaigne ces figures littéraires réifiées par la génération précédente d'écrivains, les Romantiques, et surtout « la

⁴⁵ Max Milner, « Le peintre fou », *loc. cit.*, p. 21, note 57.

⁴⁶ Henri Mitterand, « Notice, *Nana* », dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, t. II, p. 1665.

⁴⁷ Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée : Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁸ Émile Zola, Dossier préparatoire de *L'Œuvre*, B.N.F., Ms, NAF 10.316, f^{os} 276-277.

⁴⁹ *Ibid.*, f^o 277.

tendance hugolienne à la personnification allégorique de passions et de vices⁵⁰ », comme l'a démontré Reverzy :

Les mots de *symbole*, *symbolique* et *symbolisme* sont [...] fréquemment employés par un Zola qui ne distingue pas nettement entre symbole et allégorie, utilisant ce dernier terme, dans ses articles et chroniques, de manière critique. Le mot de *symbole* lui-même est volontiers employé dans la polémique contre le romantisme en général, et Hugo en particulier. *L'Œuvre*, ainsi que les articles que Zola a consacrés à Hugo sont là pour le prouver : le romantisme a eu la manie d'incarner des vertus et des vices, ou des idées dans des personnages qui ne fonctionnent qu'au sein d'un univers littéraire conventionnel⁵¹.

Allant plus loin, depuis qu'il a publié une série d'ouvrages théoriques entre 1880 et 1882, tout juste après *Nana*, Zola cherche de plus en plus à contenir son penchant romantique pour le « symbole », le « grossissement » et le « poème⁵² », un peu à la manière dont Flaubert l'avait fait pour *Madame Bovary*⁵³. Reverzy précise encore la nuance du reproche qu'adresse Zola à ces dispositifs allégoriques :

Le romantisme allégorise, on l'aura compris, et il allégorise hors de propos : « cette Vénus [qui naît] de l'écume de la Seine, triomphale, parmi les omnibus des quais et les débardeurs du port Saint-Nicolas » renvoie bien à la convention. On se souvient que la critique formulée par Zola contre cette littérature de 1830 était justement qu'elle avait en fait maintenu les règles en prétendant les supprimer, et qu'elle n'avait fait qu'introduire de nouveaux poncifs, ce dont témoigne cette référence à l'Antiquité et à la traditionnelle représentation de la déesse sortant des eaux, dans la peinture renaissante et classique⁵⁴.

⁵⁰ Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée*, op. cit., p. 56.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Zola dans ses avant-textes dote ces termes d'un sens métanarratif désignant des motifs souvent honnis; il se sert d'eux comme repoussoirs au moment d'ébaucher ses intrigues et de composer ses œuvres. Par exemple, en 1880 dans l'Ancien Plan de son roman sur la douleur qui trois ans plus tard allait devenir *La Joie de vivre*, il écrivait : « je veux [...] peindre un large courant de vie, la souffrance et la bonté; et cela, – ce qui est la difficulté, – non pas avec mon procédé de poème habituel, mais avec une analyse continue des faits quotidiens. » Émile Zola, Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, B.N.F., Ms, NAF 10.311, f^{os} 382-383.

⁵³ Dans *Charles Demailly*, les Goncourt rappellent la violence à laquelle s'est livré Flaubert contre son propre lyrisme pour écrire son chef-d'œuvre, et par ce fait même illustrent la rapidité avec laquelle le mythe de cette autocastration s'était répandu à travers le milieu des lettres : « C'est un poète avant tout, un admirable et inédit fantaisiste. Son livre, son beau livre, est, le croirez-vous? une pénitence : il a voulu mettre son style au pain sec, et brider sa fantaisie [...]. » Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly*, d'abord paru en 1860 sous le titre *Les Hommes de lettres*, deuxième édition sous le titre définitif en 1868, repris avec présentation, notes, chronologie et bibliographie par Adeline Wrona, Paris, Flammarion, coll. « GF », no 1314, 2007, p. 160.

⁵⁴ Éléonore Reverzy, *La Chair de l'idée*, op. cit., p. 57. Reverzy cite Émile Zola (*L'Œ* 236).

L'Œuvre, avec ses deux personnages personnifiant chacun un mode de création précis, est donc en soi une œuvre délinquante en ce qui concerne le programme naturaliste zolien, dans la mesure où elle allégorise en mode dichotomique voire manichéen. Et cependant, elle est sauvée du reproche qu'adresse Zola au romantisme : d'une part, parce qu'elle transpose la classique opposition morale (vertu *versus* vice) dans le domaine de l'art (romantisme *versus* réalisme); d'autre part, et à plus forte raison, parce que le héros du roman, lui-même incarnation des torts du romantisme, a conscience de ceux-ci et a pour mission de les éradiquer.

Semblable à Zola, Claude cherche à refouler cette « gangrène romantique qui repouss[e] quand même en lui » (*L'Œ* 64), et ce, dès le départ. Mais il n'y parvient pas : « Sa rage impuissante de création l'avait repris, [...] il voulait souffler la vie à son œuvre, tout de suite », lisons-nous à l'autre bout du roman (*L'Œ* 342). Le héros n'est pas sans secours, du reste. Son ami Sandoz tente de lui faire entendre raison : « Ah! quelle duperie, hein? quelle existence de forçat, cloué au travail, pour une chimère! » s'exclame-t-il (*L'Œ* 320). Et Claude de répondre : « Bah! qu'est-ce que ça fiche? il n'y a rien... [...] Quand la terre claquera dans l'espace comme une noix sèche, nos œuvres n'ajouteront pas un atome à sa poussière. » (*L'Œ* 321.) « Ils philosophaient », résume la narration (*L'Œ* 321). Christine aussi use de philosophie dans l'espoir de guérir « son grand enfant malade d'artiste » (*L'Œ* 309), tâchant de le détourner de cette vocation tournée à l'obsession morbide : « Voyons, il y a la vie... Chasse ton cauchemar, et vivons, vivons ensemble... [...] La terre nous prendra assez tôt, va! tâchons d'avoir un peu chaud, de vivre de nous aimer. [...] Et plus de tourments pour des chimères, et rien que la joie de vivre! » (*L'Œ* 309.) C'est reprendre à son compte le discours courageux (mais infantilisant et navrant dans le dépouillement de soi et de ses rêves) tenu par Pauline dans *La Joie de vivre*. Tentative désespérée à laquelle le principal intéressé oppose une fin de non-recevoir catégorique : « Je ne veux pas m'en aller avec toi, je ne veux pas être heureux, je veux peindre. / [...] Je mourrais de ne plus peindre, je préfère peindre et en mourir...

Et puis, ma volonté n'y est pour rien. C'est ainsi, rien n'existe en dehors, que le monde crève! » (*L'Œ* 345.) Mais ce n'est pas le monde qui crève de la peinture à laquelle Claude décide de se vouer entier, coûte que coûte, dans la certitude désormais lucide d'y laisser sa peau.

Remarquons qu'une telle posture vis-à-vis de l'adversité fait affleurer le registre littéraire de l'héroïsme. Au désespoir de réussir sa mission, d'atteindre son objectif, le héros, en toute connaissance de cause, se résout à mettre sa vie en jeu, quitte à la perdre, dans une ultime tentative qui, à défaut de promettre le succès, laisse entrevoir les gloires du risque et du dévouement, de même que la transcendance inhérente à tout dépassement de soi en vue d'un but plus élevé, plus noble. Pari lyrique s'il en est un. À quoi s'ajoute le lyrisme propre à la passion ardente dont brûle Claude dans le besoin de peindre « la figure de femme » dont il rêve : « c'était comme le désir hésitant d'une volupté mortelle, l'infinie tendresse et l'effroi sacré d'un amour » (*L'Œ* 309). Lyrique enfin, le sujet de la toile qu'il a juré de produire. Par conséquent, nous dirons que ce qui tue Claude, c'est ce « coup d'aile qui résume la synthèse, emporte et agrandit », dont parle Zola dans l'avant-texte de *L'Œuvre*. Assertion raisonnable dans la mesure où le tableau qui ravit le héros à lui-même, celui qu'il voudrait réussir à tout prix, son grand sujet, est celui de « la Cité [...], qui le hant[e], ce cœur de Paris dont il emport[e] l'obsession partout » (*L'Œ* 339) : un vaste portrait urbain, moderne, réaliste, net, précis, juste, vrai, avec la Seine comme artère principale, qui irrigue de sang la Capitale, au centre duquel il veut poser une femme titanesque, une sorte de Vénus émergeant des eaux, une figure allégorique, représentant la Femme, non seulement sa femme (qui lui sert d'ailleurs de modèle) ou la Parisienne en général, mais toutes les femmes, la figure convoitée et fuyante pourtant, car insaisissable – et c'est celle précisément qui se dérobe à lui sans cesse, à qui il ne sait insuffler la vie qu'il voudrait lui donner... Au fond, ce tableau, c'est l'œuvre de Zola, c'est *Les Rougon-Macquart*, large épopée réaliste, naturaliste, non exempte bien au contraire de figures allégoriques ou transcendantes, plus grandes que

nature, à la fois idéales et terrifiantes, douces et tyranniques, comme Nana, comme Pauline⁵⁵...

Ainsi le romantisme et sa composante essentielle, le lyrisme, sont-ils à la fois mortifères et nécessaires à l'œuvre d'art naturaliste. Qui voudrait lire les arguties philosophico-théoriques d'un Sandoz si elles étaient dépourvues du « poème » qu'il y met? Zola a conscience de cette dualité de son œuvre romanesque. Dans l'épisode de sa fresque où il entreprend de « peindre la lutte de l'artiste contre la nature » et de « raconte[r] [s]a vie de production, ce perpétuel accouchement si douloureux⁵⁶ » (projet tant pictural que narratif donc, d'après ces indications de l'Ébauche), il crée deux avatars de lui-même, également tirillés par la bivalence de créateur qu'il porte en lui, et il choisit de montrer le suicide de l'un et le succès de l'autre. Tandis que le peintre échoue, le romancier réussit. La démonstration peut sembler limpide : l'art du roman est moins périlleux que celui de la peinture ou, pour le dire autrement, le milieu littéraire parisien est plus accueillant que celui des peintres pour l'individu de talent et de conviction naturaliste. Mais tout est beaucoup plus compliqué dans les faits, car Zola ne s'en tient pas à cette seule donnée contextuelle, et le parallèle entre les deux personnages n'oppose nullement les deux arts entre eux, que l'auteur considère d'ailleurs tout à fait interchangeables, en témoigne l'énoncé du projet tel que nous venons de le citer (*peindre* et *raconter* sont des verbes équivalents, voire synonymes pour lui). Sur ce même feuillet de l'Ébauche de *L'Œuvre*, le romancier inscrit sa volonté d'élargir la portée de son intrigue, d'en aviver l'intérêt par le recours à une dramatisation de la donnée première : « mais je grandirai le sujet,

⁵⁵ Henri Mitterand a recensé une critique de Vincent parue dans *Le XIX^e siècle* du 17 avril 1886, soit quelques semaines après la dernière livraison de la publication de *L'Œuvre* en feuilleton dans le *Gil Blas*, qui défendait déjà ce point de vue : « Et cette œuvre, cette œuvre grandiose de Claude, dans laquelle, par une hantise singulière et malaisément explicable, le peintre veut toujours dresser une femme nue "aux cuisses énormes", qu'est-ce sinon l'œuvre même de Zola? La femme nue "aux cuisses énormes", mais c'est Gervaise, c'est Nana, c'est Pauline, c'est la Mouquette, toutes ces gaillardes "à la nuque puissante" et "à la croupe rebondie", qui sont les mères, les filles ou les sœurs des Rougon-Macquart. » Vincent, cité par Henri Mitterand, « Étude, *L'Œuvre* », dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. IV, p. 1396.

⁵⁶ Émile Zola, Dossier préparatoire de *L'Œuvre*, B.N.F., Ms, NAF 10.316, f° 262.

poursuit Zola, par le drame, par Claude qui ne se contente jamais, qui s'exaspère de ne pouvoir accoucher de son génie et qui se tue à la fin devant son œuvre irréalisée⁵⁷. » Par conséquent, le suicide comme tel constitue une stratégie de grossissement, de poétisation du récit; jumelé à l'insatisfaction viscérale du héros jusqu'au-boutiste, il procède du souci, chez l'auteur, de rendre son œuvre plus poignante et de donner une fois encore dans « l'enflure hugolique⁵⁸ » qu'allaient lui reprocher les signataires du Manifeste des cinq, l'année d'après. En soi, la mort volontaire apporte un surcroît de mélodrame et de lyrisme qui associe Claude au romantisme, ne serait-ce que par la connotation littéraire du geste ultime, les contemporains de Zola ne s'y trompèrent pas, comme le montre Henri Mitterand, qui cite une chronique de Dancourt parue en mai 1886 dans *La Revue générale* :

Claude Lantier, le héros de *L'Œuvre*, est un peintre qui se tue de désespoir de ne pas atteindre l'idéal qu'il rêve. Le suicide, voilà le dernier mot du progrès philosophique, et cela ne date pas d'hier : Victor Hugo, le grand romantique, n'a pas dénoué autrement la plupart de ses romans. Voyez dans *Notre-Dame de Paris*, le suicide de Claude Frolo; dans *Les Travailleurs de la Mer*, le suicide de Gilliatt; dans *Les Misérables*, le suicide de Javert; dans *L'Homme qui rit*, le suicide de Gwynplaine⁵⁹.

Tout bien considéré, le sens du suicide du héros de *L'Œuvre* est peut-être moins à chercher dans quelque rivalité entre peinture et écriture que dans ce qu'il représente au sein de la sphère littéraire et en particulier à l'intérieur de l'univers romanesque de son auteur Émile Zola.

Examinons les forces en présence. La toile qui tue Claude est sa propre œuvre, et ce qui est spécialement létal pour lui dans cette toile est la figure allégorique qui en constitue le centre, le point focal principal. Or, le suicide auquel cette toile maléfique le pousse accuse le romantisme du héros et plus largement du roman dont il est la figure principale. Et ce romantisme est précisément ce qui, sous forme d'un lyrisme

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Paul Bonnetain, J.-H. Rosny. Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches, « La Terre », *Le Figaro*, 3^e série, vol. 33, no 230 (18 août 1887), p. 1.

⁵⁹ Dancourt, cité par Henri Mitterand, « Étude, *L'Œuvre* », *loc. cit.*, p. 1392.

indécrottable, engage le héros dans la quête impossible qui aura raison de lui. Le romantisme périt par le romantisme. En foi de quoi nous dirons que le choix du suicide comme manière de « finir⁶⁰ » Claude en est un des plus indiqués, puisque la mort volontaire mime sur le plan formel ce qui anime le drame mis en scène par Zola.

Par un effet de mise en abyme difficile à démêler, Claude incarne le refoulé zolien, comme la figure au centre de la toile incarne celui de Claude. Dans les deux cas, le refoulé revient dans l'œuvre à faire pour y donner toute sa force, mais là où le romancier gagne son combat contre son œuvre (il l'achève), le peintre échoue (il se pend devant elle sans l'avoir terminée). On y verra donc une forme de mise à mort par Zola d'un destin qu'il sent en lui : une manière de se défouler, de se libérer de la crainte qu'il a de ne jamais finir son grand œuvre, sa série de romans qui lui pèse sur les épaules de son poids formidable, fardeau qui aux jours plus difficiles se mue en épée de Damoclès. De façon analogue à ce que nous avons identifié chez Alphonse Daudet à la lecture du *Petit Chose*, nous voyons l'auteur de *L'Œuvre* conjurer par l'écriture une existence qui aurait pu être la sienne, en repoussant celle-ci dans la fiction⁶¹. L'élimination par la création d'une variante possible (et menaçante) de sa propre histoire résulte potentiellement en une abréaction apaisante, voire jouissive pour l'homme qu'est Émile Zola romancier.

Cela étant dit, la mise à mort de Claude par son auteur ne recouvre pas seulement un rapport de Zola à lui-même, elle renvoie à une très grande quantité de figures impliquées par le caractère puissamment composite de ce personnage de peintre. *L'Œuvre* est un roman à clés, rappelons-le⁶². Et Claude est un collage éclectique de personnes que Zola connaissait bien, à commencer par lui-même. À la

⁶⁰ Il s'agit d'un vocable dont use Zola dans ses dossiers préparatoires. Ainsi, dans l'Ébauche de *La Joie de vivre*, lorsqu'il crée le personnage de Véronique, Zola écrit : « pour finir cette bonne, la faire se pendre ». Émile Zola, Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, B.N.F., Ms, NAF 10.311, f° 156.

⁶¹ Voir notre chapitre V.

⁶² L'érudit peut reconnaître, au sein de la distribution des personnages secondaires, des figures connues comme le peintre Gervex ou des proches de Zola comme Alexis ou Valabrègue, et ainsi de suite, la plupart étant mentionnés nominalement dans le Dossier préparatoire.

fois Cézanne, Manet et Monet, pour ne nommer qu'eux, ont servi de modèles au personnage, ne serait-ce que par les sujets de peinture et les positions esthétiques que Zola prête à son peintre⁶³, mais aussi par certains incidents de leur existence que le romancier inscrit dans la destinée de son héros; pensons notamment au fait que Monet a lui-même effectué une tentative de suicide en 1868. Comme le signale Patrick Brady, un autre peintre, Jules Holtzapfel, peut avoir nourri la figure de Claude, car le 19 avril 1866 Zola, adoptant le nom de plume de Claude (pseudonyme évocateur en rétrospective⁶⁴), a consacré quelques lignes de *L'Événement* à cet homme s'étant brûlé la cervelle dans son atelier suite à un refus du jury du Salon⁶⁵. Quant aux toiles que réalise, entreprend ou projette Claude, elles renvoient aussi à des modèles identifiables : *Plein air* reprend carrément le sujet du *Déjeuner sur l'Herbe* de Manet (et le scandale que ce tableau causa au Salon des Refusés de 1863); la « série d'esquisses » ramenées de Plassans, « avec le moutonnement des petits oliviers grisâtres, jusqu'aux dentelures roses des collines lointaines » (*L'Œ* 41), rappelle les paysages aixois de Cézanne; *l'Enfant mort* est un sujet de toile que Zola emprunte à *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, où Frédéric mande Pellerin d'exécuter un portrait du fils de Rosanette, décédé en bas âge, afin d'en « conserver⁶⁶ » la mémoire; quant au dernier projet pictural de Claude, Joy Newton a démontré qu'il est directement inspiré d'un tableau d'Albert Besnard intitulé *Paris*, exposé au Salon de 1885, alors que Zola s'appêtait à entamer la rédaction de *L'Œuvre* :

La toile de Besnard présente les mêmes insuffisances et le même défaut d'harmonie que Zola attribue à l'œuvre de Claude : combinaison insatisfaisante de tendances modernes

⁶³ Sur les sources ou les clés pouvant avoir servi de modèle pour le personnage de Claude Lantier, voir Henri Mitterand, « Étude, *L'Œuvre* », *loc. cit.*, p. 1372-1374.

⁶⁴ Souvenons-nous que le tout premier roman de Zola a pour titre *La Confession de Claude* (1865), auquel ce pseudonyme doit sans doute beaucoup.

⁶⁵ Patrick Brady, *L'Œuvre d'Émile Zola : Roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1967, p. 232-235.

⁶⁶ « Nous le conserverons, n'est-ce pas? », demande Rosanette « d'une voix tendre », à Frédéric. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale : Histoire d'un jeune homme*, d'abord paru en 1869, repris dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 432.

(traitement réaliste de la rivière et des chalands, facture impressionniste de l'eau et des effets de lumière, point de vue original) et d'une inspiration d'un symbolisme académique (thème allégorique avec décoration d'Amours inspirés d'une *Naissance de Vénus* de Cabanel et Bouguereau). [...] Comme le chef-d'œuvre de Claude, le *Paris* de Besnard fut un échec, et un échec double : son projet fut rejeté par la commission chargée de la décoration de la Salle des Fêtes de la Mairie du 4^e Arrondissement et la composition qu'il a peinte fut, en définitive, un salmigondis d'académisme avec velléités impressionnistes⁶⁷.

Faire que Claude s'enlève la vie, c'est aussi, bien entendu, condamner ne serait-ce qu'indirectement l'ensemble de ces peintres à une autodestruction qui incrimine à la fois leur grandeur tragique (pour certains) et leur impuissance finale de créateurs (pour d'autres).

Outre les peintres, on peut songer à l'écrivain réaliste Edmond Duranty, décédé en 1880, dont les obsèques sont citées en exemple par Zola dans le Dossier préparatoire de *L'Œuvre* pour l'enterrement de Claude : « Duranty n'avait-il pas été dans la vie littéraire ce que Claude devait être dans la peinture? L'homme d'une formule neuve – le Réalisme – “qui n'a pas eu le génie assez net pour la planter debout et l'imposer dans une œuvre définitive”⁶⁸ », commente Mitterand. Toujours du côté des écrivains, nous avons vu que l'attitude pessimiste envers l'amour dotait Claude d'une composante fin-de-siècle non négligeable, qui renvoie d'une part à la maussaderie crépusculaire de l'imaginaire social de l'époque et d'autre part aux jeunes dissidents de l'école naturaliste se réclamant de plus en plus, dès 1884, de l'esthétique décadente, plus volontiers rattachée au symbolisme qu'au naturalisme. Cette dimension du personnage gagne en importance lorsqu'on tient compte du fait que Zola, dans le tout premier paragraphe de *L'Œuvre*, décrit son héros « en artiste flâneur, amoureux du Paris nocturne » (*L'Œ* 11), par où on retrouve le maître entre tous des décadents et symbolistes : Charles Baudelaire, qui déjà dans son *Salon de*

⁶⁷ Joy Newton, « La dernière toile de Claude », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 46, no 74 (2000), p. 243-244.

⁶⁸ Henri Mitterand, « Étude, *L'Œuvre* », *loc. cit.*, p. 1373. Mitterand cite Émile Zola (*L'Œ* 359).

1846 parlait de « la décadence des mœurs » en opposant à celle-ci « l'héroïsme de la vie moderne⁶⁹ » qu'elle suscite.

Walter Benjamin, dans son exposé sur la notion de *modernité* telle qu'inaugurée par le spleenétique poète, identifie le suicide comme un fait essentiellement moderne, inextricablement lié à une réalité surtout urbaine, presque exclusivement parisienne en fait – qui est celle pensée par Baudelaire. Parlant de « cette “passion moderne” que Baudelaire avait reconnue dans le suicide⁷⁰ », Benjamin développe une dialectique entre modernité et individu qui conduit celui-ci droit à la mort volontaire, conclusion logique de trop de difficultés, un peu à la façon dont Vigny accusait la société de ne pas ménager au poète la place qui devait lui revenir. La réflexion existentielle que Benjamin puise chez l'auteur des *Fleurs du Mal* élargit le champ et généralise le mal-être à l'entière condition moderne, peu importe le métier ou la personnalité de l'individu :

Les résistances que la modernité oppose à l'élan productif naturel de l'homme sont sans commune mesure avec les forces de celui-ci. On peut comprendre qu'il soit frappé de paralysie et se réfugie dans la mort. La modernité doit se tenir sous le signe du suicide. Celui-ci appose son sceau au bas d'une volonté héroïque qui ne cède rien à l'état d'esprit antagoniste. Ce suicide n'est pas un renoncement, mais une passion héroïque. C'est la conquête de la modernité dans le domaine des passions⁷¹.

L'homme suicidé paraît victime de la modernité et non de lui-même, à l'instar de Claude conquérant – « Ah! ce Paris... Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre », s'écrie-t-il (*L'Œ* 75) – qui s'enlève la vie dans *L'Œuvre*. La lecture que propose Brady du roman adjoint à cette perspective l'idée du *bouc émissaire* :

Claude Lantier réduit au suicide par un désir inassouvi d'idéal, alors qu'il avait voulu (contrarié par l'incompréhension ou l'hostilité du public bourgeois) passer sa vie à remplacer l'idéal en art par le réel, serait [...] en ce sens un bouc émissaire – il doit expier l'idéalisme

⁶⁹ Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », chapitre XVIII du *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 493.

⁷⁰ Walter Benjamin, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *loc. cit.*, p. 125. Benjamin paraphrase Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », *loc. cit.*, p. 493-494.

⁷¹ Walter Benjamin, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *loc. cit.*, p. 112.

effréné de tous ceux dont il a passé sa jeunesse à combattre l'art, l'idéalisme cependant où il tombe lui-même par la fêlure esthétique qui se développe vers la fin de sa vie⁷².

Victime exemplaire et expiatoire, donc, sous l'autorité d'instances tant sociales qu'esthétiques.

Pour Baudelaire, ce « côté épique de la vie moderne » n'est pas dissociable d'une certaine « beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles » et à des « motifs sublimes⁷³ » aptes à magnifier la modernité, pour peu qu'on y regarde. Or, c'est là encore un élément qui renforce l'association de Claude à l'auteur des *Fleurs du Mal*. En effet, l'esthétique du peintre des *Rougon-Macquart* vers la fin de ses jours rejoint celle du *Peintre de la vie moderne*. Retrouvons d'abord Claude en pleine nuit, « d'une main il tenait la bougie, tandis que de l'autre il peignait », tâchant en vain de donner vie à cette « Femme nue » au milieu des flots, devant l'île de la Cité : « ces cuisses se doraient en colonnes de tabernacle, ce ventre devenait un astre, éclatant de jaune et de rouge purs, splendide et hors de la vie. Une si étrange nudité d'ostensoir, où des pierreries semblaient luire, pour quelque adoration religieuse » (*L'Œ* 342, 343). Remarquant au passage l'atmosphère gothique et le lexique de l'« ostensor »⁷⁴, éminemment baudelairiens⁷⁴, tournons-nous maintenant vers deux strophes de l'« Hymne à la beauté » de Baudelaire :

Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.
[...]
Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu⁷⁵?

⁷² Patrick Brady, *Le Bouc émissaire chez Émile Zola*, op. cit., p. 16.

⁷³ Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », loc. cit., p. 493, 495, 493.

⁷⁴ On se rappellera que Baudelaire a traduit Edgar Poe et on songera au dernier vers de l'« Harmonie du soir » : « Ton souvenir en moi luit comme un ostensor! » *Idem*, « Harmonie du soir », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 47.

⁷⁵ *Idem*, « Hymne à la beauté », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 25.

Saisissante est la parenté de l'imagerie créée par ce « grand fou d'artiste » (*L'Œ* 343) avec celle du poète idolâtre de la femme artificielle et stérile, car pétrifiée de bijoux inertes, inorganiques, inhumains, qui fut la muse cruelle et fatale de tout le mouvement décadent et dont les parures étincelantes d'ambivalence (fascination morbide) « symbolise[nt] le malaise fin-de-siècle⁷⁶ » en littérature, comme l'a prouvé Sophie Pelletier dans sa thèse. Bientôt l'anatomie de la Vénus de Claude qui paraît se composer de pierres précieuses et de colonnades antiques passe à l'état de métal noble garni d'efflorescences ornementales dignes des antiques idoles païennes révérees dans la peur du châtimeut divin, et la Femme tourne, sous les yeux horrifiés de Christine, à la décadence impie des effroyables et morbides délices contre nature qui foudroient les héros fin-de-siècle : « regarde-la donc, ta femme, là-haut! Vois donc quel monstre tu viens d'en faire, dans ta folie! Est-ce qu'on est bâtie comme ça? Est-ce qu'on a des cuisses en or et des fleurs sous le ventre? » (*L'Œ* 347.) Or, Pelletier a bien démontré que chez Zola aussi, et non uniquement chez les écrivains dits décadents, les bijoux étalés sur la peau nue de la femme assoient le despotique pouvoir du féminin sur l'homme, et ce, aussi tôt que *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), où la combative Clorinde, irrésistible femme fatale, fait de ses bijoux « le signe ou l'arme » de son « affranchissement du contrôle masculin⁷⁷ ». Cette autonomie de la femme toute altérité se fait sentir encore plus nettement et cruellement dans l'extrait suivant, où c'est désormais Claude qui observe sa Vénus et ne la reconnaît plus pour sienne, s'en trouve entièrement dépossédé :

Qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue? qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extrahumaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie? Et, béant, il avait peur de son œuvre, tremblant de ce brusque saut dans l'au-delà, comprenant bien que la

⁷⁶ Sophie Pelletier, « Le roman du bijou fin-de-siècle : Esthétique et société », thèse dirigée par Michel Pierssens et Patrick Wald Lasowski, Montréal; Paris, Université de Montréal; Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, doctorat de littératures de langue française, 2011, f° 17. En ligne : https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/6199/2/Pelletier_Sophie_2011_these.pdf.

⁷⁷ *Ibid.*, f° 455.

réalité elle-même ne lui était plus possible, au bout de sa longue lutte pour la vaincre et la repétrir plus réelle, de ses mains d'homme. (*L'Œ* 347.)

On comprend que le créateur se sente dépossédé de son œuvre, la trouve affranchie de ses desseins, de sa volonté de géniteur d'art, puisqu'elle déroge de façon flagrante à ses théories esthétiques et à sa pratique usuelle. « Claude pei[gnant] comme Gustave Moreau⁷⁸ », ainsi que l'écrit Bruno Foucart dans sa préface au roman, c'est un contreploi aussi surprenant que le serait Zola se livrant à l'« abus de mots rares » qu'il reproche à Huysmans, dont il souligne du reste le « style merveilleux de couleur et de relief⁷⁹ ». Sous cet angle, il est passionnant de découvrir que l'auteur du *Roman expérimental* lui-même, une dizaine d'années après la parution de *L'Œuvre*, malgré sa méfiance ouvertement déclarée envers ces collectionneurs de « bijoux [...] métaux et pierres écrits » qu'étaient les écrivains décadents, a fini par employer, à son tour et à sa manière (et peut-être à son insu), la métaphore de la pierre précieuse pour décrire l'écriture telle qu'il l'entendait et telle qu'il la pratiquait : « le “scalpel” laisse place à la pierre précieuse, qui sous sa plume incarne un idéal de précision⁸⁰ », note Pelletier à la lecture de la *Nouvelle Campagne* de Zola (1896).

Par conséquent, que cette idole peinte sur toile représente le romantisme lyrique de Claude (et de Zola) ou qu'elle incarne, comme l'a proposé Foucart, le symbolisme dans lequel le peintre verserait à la veille de s'enlever la vie, peu importe. Il s'agit toujours pour Zola romancier d'éliminer quelque chose qu'il a en lui

⁷⁸ Bruno Foucart, « Préface », dans Émile Zola, *L'Œuvre*, préface de Bruno Foucart, édition établie et annotée par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », no 1437, 1983, p. 24. Pour Foucart, le suicide de Claude est à mettre sur le compte d'une révélation fulgurante : celle qu'il s'est mis à faire du Gustave Moreau (peintre symboliste chez qui l'idéal occupe une place prépondérante, évacuant toute référence au réel contemporain), malgré ses convictions plein-airistes (naturalistes).

⁷⁹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 1310.

⁸⁰ Sophie Pelletier, « Le roman du bijou fin-de-siècle : Esthétique et société », loc. cit., f° 17, 433. Pelletier s'interroge sur cette mutation du discours zolien qui a lieu dans la dernière décennie du siècle : « Serait-ce l'évolution naturelle de la métaphore du scalpel ou Zola cède-t-il à un effet de mode, à la popularité du symbole du bijou dans les cercles littéraires de la fin du siècle ? Zola adapte peut-être son discours au lexique de l'époque afin d'être mieux compris de la jeune génération pétrée de littérature-bijou, en employant cependant le diamant pour célébrer une valeur (la clarté) diamétralement opposée à ce que les cénacles décadents revendiquaient par lui. Quoi qu'il en soit, la gemme succède au scalpel. » *Ibid.*, f° 433.

– un peu comme Flaubert face à sa grande héroïne hystérico-romantique de *Madame Bovary* et ensuite Daudet face à la projection fictionnelle qu'il donne de lui-même dans *Le Petit Chose*⁸¹. Curieusement, on remarque que dans ces trois cas de figure (dont les différences ne sont plus à démontrer) le mode d'élimination reste le même : le suicide, c'est-à-dire l'auto-élimination. Car l'entourage immédiat de Claude a beau accuser la Femme au centre de son tableau de l'avoir tué, et la narration zolienne a beau prêter à cette chimère tout droit sortie de la psyché malade du peintre une « voix haute, au fond de l'atelier, l'appela[nt] » par trois fois à la mort (*L'Œ* 351), ce n'est quand même pas cet amas de gouache et de désir insatisfait qui a pris la corde, l'a nouée en hauteur, a passé le nœud autour de son cou et rejeté l'escabeau de côté, comme en fait foi la description qui nous en est donnée :

Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée. Il avait simplement pris une des cordes qui tenaient le châssis au mur, et il était monté sur la plateforme en attacher le bout à la traverse de chêne, clouée par lui un jour, afin de consolider les montants. (*L'Œ* 352.)

La question qui se pose, donc, est celle de savoir pourquoi les romanciers naturalistes privilégient la mort *volontaire* pour éliminer des exemplaires d'eux-mêmes qui sont délinquants à leur poétique personnelle. Convenons que l'assassinat de Claude par Sandoz n'eût sans doute pas eu l'effet escompté, en supposant que l'objectif de Zola fût de démontrer qu'il valait mieux adopter l'attitude de Sandoz que celle de Claude dans l'acte créateur. Mais les échecs répétés et la misère grandissante de l'un face au succès faste de l'autre n'eussent-ils pas suffi à étayer la démonstration? Et s'il fallait que le héros délinquant mourût absolument, pour les besoins de la catharsis de l'auteur Zola ou pour les besoins internes d'un genre romanesque qui dans ses dénouements affectionne tant la mort du héros, ne suffisait-il pas de faire tuer Claude par l'un de ses rivaux jaloux et de moindre galon, comme Fagerolles l'égoïste arriviste ou Gagnière le rancunier surnois? Faire périr Claude d'une maladie foudroyante – mais naturelle – n'eût-il pas convenu?

⁸¹ Voir nos chapitres I et V.

Il semble que l'avantage indéniable du suicide, du point de vue de la rentabilité symbolique et de la puissance d'évocation proprement littéraire, tient ici précisément à sa dimension délibérée. Le suicidé a *voulu* mourir. Vaincu par tout ce qui le dépassait, mis devant ses torts (idéologiques, affectifs, effectifs, etc.), il reconnaît s'être trompé, mais ne pouvant se corriger il s'enlève la vie pour mettre un terme à sa conduite discutable ou pour ne pas avoir à adopter la conduite (honnée par lui) que son entourage, les faits et sa propre raison lui prescrivent. Telle est bien l'une des lectures – il y en a toujours plusieurs – qu'on peut faire du suicide d'Emma Bovary, de la tentative (avortée) du petit Chose et de la tentative (réussie) de Claude Lantier. Car le texte de Zola affirme clairement, nous l'avons vu, que Christine fait *comprendre* à Claude combien son obsession pour cette chimère allégorique l'a poussé loin du réel qu'il veut reproduire par la peinture : « Oh! qu'ai-je fait?... », balbutie-t-il alors, prenant conscience de sa dérive (*L'Œ* 347). Il tente même de s'en remettre à Christine, qui lui promet de s'occuper de lui, de se substituer à la Femme nue : « Eh bien! sauve-moi, oui! prends-moi, si tu ne veux pas que je me tue... Et invente du bonheur, fais-m'en connaître un qui me retienne... Endors-moi, anéantis-moi, que je devienne ta chose, assez esclave, assez petit, pour me loger sous tes pieds » (*L'Œ* 350). L'esclave de la Femme idéale demande à la femme de chair de prendre possession de lui, la vie visiblement n'étant plus concevable autrement que comme un esclavage. Aussi, lorsque ce nouveau régime despotique – bien éphémère à vrai dire, car il dure le temps d'une courte nuit d'amour charnel – se révèle tout aussi décevant que l'autre, l'esclave se résout à rompre ses liens : « Et il se décida, c'était fini, il souffrait trop, il ne pouvait plus vivre, puisque tout mentait et qu'il n'y avait rien de bon. » (*L'Œ* 351.) Il se pend. Les méchantes langues diront qu'il s'agit de l'unique et trop piètre « réussite » de ce peintre bon à rien, ce qui est déjà oublier plusieurs détails de son histoire et négliger un symbole capital, le fait que ce dénouement a lieu à l'aube : « Le jour allait naître » (*L'Œ* 351), écrit Zola, rappelant par là l'astre « éclatant », « splendide et hors de la vie » qu'est devenu le « ventre »

de la Vénus de Claude sous sa plume, conjonction de données qui nous suggère qu'un fruit – sans doute extranaturel – va sortir de cette mort, acte réussi.

L'héroïsme du suicide

Cependant, on devine que le décès de Claude, pratiquement dépourvu de réquisitoire social, ne tirera pas son efficacité posthume d'une rénovation des mœurs ou de l'ordre en place. Zola ne fait pas de Claude son porte-parole éploré qui aurait pu mieux s'épanouir, si seulement la société avait daigné l'accueillir. À la différence du *Chatterton* raconté par Vigny, le héros de *L'Œuvre* ne constitue pas un parfait exemple de la poétique de son auteur, il a ses infidélités, ses déviances – le lyrisme viscéral, le jusqu'au-boutisme invétéré dont il se rend coupable n'étant pas les moindres d'entre elles. Puisque le romantisme (tel est bien le nom que nous pouvons donner à ces « travers » impénitents) est si mortifère, selon l'imaginaire naturaliste du moins, et puisqu'à son apogée il s'est si étroitement associé au suicide, on ne s'étonnera pas que, chez les romanciers de la génération subséquente, son caractère létal soit exprimé d'abord et avant tout via la mort volontaire. L'un et l'autre vont main dans la main, s'expliquent mutuellement, comme la poule et l'œuf. La mort explique la mort. De ce point de vue, on saisit mieux la sortie de la nature ou du réel qui s'opère chez Claude lorsqu'il se laisse aller à l'« obsession » qui le ramène « en face de sa toile, dévoré du besoin de la revoir, malgré la nuit » : « il s'épuisait en dehors de l'heure, en dehors du monde », lisons-nous, en foi de quoi nous dirons que s'abandonnant de la sorte il quitte l'existence (*L'Œ* 342). Allant plus loin, nous renchérirons et affirmerons que c'est d'avoir trempé dans le romantisme étant petit qui lui confère la faculté de s'absorber hors du monde de la sorte. D'ailleurs, quoiqu'ils ne nous soient pas contés, nous devinons bien que Sandoz aussi connaît de tels moments de ravissement : il est tombé dans la même marmite au même âge.

C'est à dessein que nous faisons allusion à la potion magique des irréductibles Gaulois de Goscinny et Uderzo; le breuvage tonique dans lequel Obélix a plongé en

bas âge, retenant pour toujours les effets bénéfiques éphémères chez ses concitoyens qui y goûtent du bout des lèvres, est une version à peine édulcorée du mythe d'Achille que Zola renouvelle avec *L'Œuvre*. Si, au contraire des eaux funestes du Styx et des vapeurs mortifères du romantisme, la soupe énergisante de la bande dessinée *Astérix* n'est censée être en rien mortelle (pour ceux qui entrent en contact direct avec elle⁸²), c'est qu'on oublie ou néglige le fait que le bouillon mijotant à feux doux, d'ordinaire sous la supervision du druide, a forcément dû être létal à l'enfant qui s'y est jeté par gourmandise. Obélix a gagné son invincibilité pérenne en macérant quelques instants au fond d'une marmite remplie d'un liquide bouillant : cette expérience limite de la mort lui a conféré une force surhumaine.

Il en va de même d'Achille, être mortel né de l'union de la déesse Thétis avec un mortel, Pélée. Thétis a voulu immortaliser son fils en le plongeant dans les eaux du Styx, ce qui est déjà presque mourir – c'est voir la mort de face en tout cas, la sentir couler sur son visage, la goûter ne serait-ce qu'un peu, comme le fait remarquer Jean-Pierre Vernant⁸³. En cela, le héros d'Homère est celui qui dès la naissance a connu la mort de près. S'il reste du côté des vivants et reste mortel, c'est que le talon par lequel le tenait sa mère – pendu la tête à l'envers dans le fleuve du royaume des morts – n'a pas été en contact avec l'eau mortifère. Il n'est donc pas tout à fait mort, il demeure dans l'entre-deux jusqu'à ce qu'on l'attrape par son point faible. Vernant commente : « Il est donc un être humain qui par sa personne, son passé, sa généalogie se situe au croisement du divin et de l'humain⁸⁴. » Cet entre-deux essentiel fait la force d'Achille. Cela en fait une sorte de fantôme, inversé cependant, comme à rebours : non pas revenu sur terre après sa mort pour se venger, mais déjà presque tout mort dès le départ. On peut en dire autant de Claude Lantier, immergé presque au

⁸² Car souffrent mille morts ceux qui, comme les Romains de la bande dessinée *Astérix*, entrent en contact *indirect* avec la potion magique par l'intermédiaire des irréductibles Gaulois s'en étant gavés.

⁸³ Jean-Pierre Vernant, *La Mort héroïque chez les Grecs*, op. cit., p. 12.

⁸⁴ *Ibid.*

complet dans le romantisme (jusqu'au ventre ou au menton), selon les extraits de *L'Œuvre* précités.

Toutefois, l'héroïsme comme tel ne réside pas dans les attributs constitutifs du héros, il relève des faits d'arme, des exploits, du *faire* du personnage. Il est toujours marqué par un choix ou par une série de choix, par le fait d'avoir opté, entre deux alternatives (ou plus), pour l'avenue difficile, celle que d'autres n'auraient pas osé emprunter de peur d'y croiser quelque grande frayeur ou souffrance. C'est le cas d'Achille, note Vernant : « Achille a eu à faire un choix entre deux vies. Ou bien une vie paisible et douce [...]. Ou bien au contraire, ce que les Grecs appellent la vie brève et la belle mort, *kalos thanatos*. Il n'y a pas de belle mort s'il n'y a pas de vie brève⁸⁵. » Guerrier énergique, lutteur, courageux, confiant et pratiquement invulnérable, le héros homérique attaque ses ennemis directement, sans détour, sans manigances. C'est un fantôme solaire et non lunaire. À l'inverse, le Claude de Zola, lui aussi marqué du sceau de l'entre-deux mondes et lui aussi entré dans la voie d'une vie ardue, brève et intense, appartient intégralement, nous l'avons vu, à l'univers nocturne, à la marginalité sociale de l'artiste qui heurte le public par ses œuvres de scandale, lesquelles mettent le doigt sur les plaies secrètes, honteuses ou inconscientes du corps social.

Cette mission, que déjà Vigny revendiquait comme vocation, Baudelaire prophète de l'héroïsme moderne l'appréhende sur le mode antique de l'Élection; le héros est un personnage d'élection, choisi par les dieux, élu par les astres, par la *modernité* – c'est-à-dire par les circonstances –, et son destin lui est imposé sans que vraiment il n'ait d'autre choix que de le réaliser, c'est-à-dire devenir un héros : « Baudelaire a modelé son image de l'artiste à partir d'une image du héros⁸⁶ », insiste Walter Benjamin en parlant des figures homériques. Claude Lantier aussi, dans « la conscience tenace de son génie », fait figure d'élu, puisque dès le collège on le

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁶ Walter Benjamin, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *loc. cit.*, p. 101.

« pla[ce] très haut, au rang des maîtres qui révolutionnent une époque » (*L'Œ* 235, 257). Visiblement, dans la transposition moderne de ce mythe, l'activité héroïque ne consiste pas à préserver la Cité de l'envahisseur, d'un ennemi venu de l'extérieur (appartenant à une province ou à une idéologie voisines), il s'agit plutôt de la défendre contre elle-même, contre ses travers périlleux, développés à même l'enceinte, à l'intérieur des murs, ce qui implique des remises en question, des ébranlements internes... La lutte est intestine. Quoi de plus naturel, alors, que la mort volontaire tende à se substituer à la mort du guerrier décédé les armes au poing?

De fait, quand Baudelaire dans son *Salon de 1846* plaidait, à l'encontre de « l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne », que « [l]a vie parisienne est féconde en sujets poétiques » détenteurs d'« une beauté nouvelle particulière, qui n'est ni d'Achille, ni d'Agamemnon⁸⁷ », il mettait l'homicide de soi au premier rang de ces poignants « sujets » modernes. D'où l'observation suivante de Benjamin : « Le suicide pouvait très bien apparaître à un homme tel que Baudelaire comme la seule action héroïque qui fût encore possible aux "multitudes malades" des villes, en ces temps de réaction⁸⁸. » Cependant, au contraire de ces perspectives, la mort de Claude, si volontaire soit-elle, ne semble pas détenir la portée sociale (revendicatrice ou rénovatrice) que pouvaient avoir ses toiles exposées, *Plein Air* ou *Enfant mort*. Outre la commotion esthétique qu'elles suscitaient, ses œuvres incriminaient implicitement des aspects refoulés sous le faste du Second Empire, par exemple l'hypocrite prudence bourgeoise ou la misère foncière de l'artiste novateur. Sa mort, en revanche, apparaît dépourvue de ce registre de transcendance. Intime, elle n'interpelle que ses proches immédiats. Sandoz, Bongrand, Christine, sans plus. Celle-ci, alitée au lendemain de la pendaïson pour « une fièvre cérébrale » dont elle « sortira vieillie de dix ans et sans force », selon le pronostic du médecin, n'assiste pas même aux funérailles de son mari, et Bongrand de murmurer : « Ah! le pauvre bougre!... Comment! il n'y a que

⁸⁷ Charles Baudelaire, « De l'héroïsme de la vie moderne », *loc. cit.*, p. 493, 496.

⁸⁸ Walter Benjamin, « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *loc. cit.*, p. 113.

nous deux? » (*L'Œ* 355, 353.) Aucun des autres anciens camarades de la bande des plein-airistes ne se déplace pour la cérémonie, les seuls membres de la famille croisés ce jour-là, parmi « des voisins, augmentés de quelques curieux », une vingtaine de personnes tout au plus, sont Sidonie Rougon et Octave Mouret : « Tout de suite, la cousine monta, fit le tour de l'atelier, flaira cette misère nue, redescendit, la bouche dure, irritée d'une corvée inutile. Au contraire, le petit cousin se redressa et marcha le premier derrière le corbillard, menant le deuil avec une correction charmante et fière. » (*L'Œ* 353.) On conviendra que nous sommes loin, très loin, des funérailles nationales ou même de ce que Vernant décrit comme le signe indubitable auquel se reconnaît le véritable héros antique : « La mort glorieuse, la mort dans la jeunesse, la mort dans la beauté – avec des funérailles qui sont comme une apotheose –, est la mort héroïque⁸⁹. »

Il faut comprendre que cette question de l'héroïsme s'inscrit plus largement dans une logique de survivance par-delà la mort, d'où sans doute l'invulnérabilité que les poètes et conteurs sont enclins à prêter à leurs héros. L'exploit qui fait date et reste à l'esprit de la population peut très bien dépasser en longévité son auteur. Tandis que les dieux sont conçus par la Grèce antique comme immortels, eux dont on parle tous les jours, eux dont on parlera toujours, eux qui existeront à jamais, l'héroïsme du mortel rend immortels ses faits d'armes, car il les rend dignes de mention, dignes d'être racontés et transmis par voie orale à la postérité. L'exploit et par métonymie celui à qui il est attribué acquièrent de la sorte une forme de stabilité pérenne que les Grecs associaient aux dieux, explique Vernant :

⁸⁹ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 35. Il y a un aspect de la belle mort grecque qui peut dérouter l'homme du XXI^e siècle; c'est que la mort est héroïque et louable à condition que le héros meure beau, jeune, vigoureux. Un jeune qui trépassé défiguré n'est pas beau, n'est pas exemplaire, ne saurait servir de modèle ni devenir mémorable pour les Grecs, note Vernant : « "La belle mort" a un contraire, "le cadavre outragé", c'est-à-dire l'outrage qu'on veut infliger aux ennemis pour qu'ils ne deviennent pas mémorables, pour les laisser pourrir. C'est ainsi qu'Achille veut outrager Hector lorsqu'il le traîne avec son char, et s'acharne contre le cadavre pour qu'il n'y ait pas de belle mort. » *Ibid.*, p. 32-33.

Cette stabilité est le fait que mon nom, mon existence singulière, ce que j'ai fait, ce que j'ai été, resteront inscrits pour toujours dans la mémoire des hommes de deux façons. D'abord les poètes dans leurs chants vont célébrer ce que les grecs appellent *kléos aphtion*, une gloire chantée, impérissable; indéfiniment, Achille sera chanté de génération en génération. Ensuite, le mémorial funéraire : une tombe sera élevée avec une stèle où le nom d'Achille et quelques mots, un vers ou deux parfois, seront gravés⁹⁰.

Friedrich Nietzsche tenait à peu près le même discours en 1883 dans la première partie d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : « En votre mort doivent brasiller votre esprit et votre vertu encore, semblables au Soleil qui sur la Terre se couche; sinon sera manquée votre mort⁹¹ ! » Une telle conception s'impose surtout, insiste Vernant, dans un monde dénué d'eschatologie, comme celui des Grecs, où la mort de l'individu n'est que la fin de sa vie, sans plus, où elle n'est que la fin d'un cycle :

Dans ce monde grec, il n'y a pas cette idée, propre à notre civilisation judéo-chrétienne, qu'en chacun de nous il y a une partie qui est nous-mêmes, l'âme, l'esprit immortel, individualisé et même plus qu'individualisé car finalement il y aura même la résurrection de la chair, nos corps reviendront et donc nous sommes voués à une immortalité bienheureuse⁹².

Sans cette promesse rassurante d'être tous voués au salut éventuel – fable que la modernité laïque remet de plus en plus en doute, qui chancelle désormais et qui aux yeux de plusieurs écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle n'est autre qu'un conte à dormir debout⁹³ – la mort apparaît comme le terme irrémédiable et absurde

⁹⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁹¹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* : Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne, d'abord paru en 1883-1885, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », no 8, 1971, p. 102.

⁹² Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 20. Vernant réitère la distinction entre l'imaginaire grec de la mort et celui du judéo-christianisme qui s'impose par après et pour des siècles : « Pour un chrétien, [...] la mort n'est rien, c'est un passage qui n'entame pas son individualité : les êtres qu'il aimait sont partis ailleurs avec leur individualité. Ce souci de l'individualité à l'intérieur de la pensée chrétienne se marque justement par l'idée de la résurrection des corps. [...] L'idée d'une résurrection des corps pour les Grecs anciens est impensable. » *Ibid.*, p. 24-25.

⁹³ Il faut faire la part des choses et souligner que ce n'est pas toute l'ère moderne et surtout pas tous ses écrivains qui adhèrent à ce point de vue. Partant de la figure réactionnaire du « fou littéraire » Paulin Gagne, Pierre Popovic a débusqué chez Auguste Comte, dans le bonapartisme ainsi que chez les gens d'Église du XIX^e siècle, c'est-à-dire au sein d'une part importante de la population française, ce qu'il appelle la « Fable de la Réparation et du Salut universel », qui consiste en « une vision du monde contre-révolutionnaire structurée de manière à légitimer une société dont la gouvernance associerait intimement le politique et le religieux ». Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, *op. cit.*, p. 312, 309. Émanant bien entendu de la réaction à la Révolution régicide et à la laïcisation déicide, cette fable, dont la place est capitale dans l'imaginaire social du Second Empire, témoigne d'un

d'une existence sans finalité, et donc elle-même absurde, une existence qu'il devient tentant de quitter sur-le-champ si on doute qu'elle ait un but : « Scepticisme! quand on parle de suicide, ce mot revient toujours sous la plume⁹⁴ », notait Octave Mirbeau dans une chronique du *Gaulois* de 1880, intitulée « Le Suicide ».

Voilà bien la perspective métaphysique qui prend le haut du pavé au sein de la littérature naturaliste et dont rend compte exemplairement le quatorzième roman des *Rougon-Macquart*, à travers la question capitale de la postérité : « Ces générations nouvelles, quand elles vous enterrent, si elles savaient quelles larmes de sang elles vous font pleurer dans la mort! », s'indigne Bongrand (*L'Œ* 292). L'héroïsme, ou son substitut du milieu artistique, la gloire posthume du chef-d'œuvre impérissable, deviennent ainsi les moyens par excellence de perdurer, de demeurer parmi les vivants malgré qu'on soit entré au royaume des morts. Selon Vernant, l'idée de la mort héroïque serait en quelque sorte la réponse que les Grecs se sont trouvée à l'absurdité de la mort, énigme prenante entre toutes : « D'où vient-elle? Pourquoi meurt-on? Les Grecs y répondent en liaison avec cette culture aristocratique de l'honneur héroïque⁹⁵ », observe-t-il. De façon analogue, Zola voyait dans la création artistique l'unique moyen pour l'homme d'exister réellement hors des limites de sa

sentiment de « déliquescence des temps présents » et propose « une lecture simple et totalisante du mouvement historique » qui voit en la Révolution démocratique – régime caractérisé entre autres par la crue continue du taux de suicide – une Faute originelle à réparer par « les noces du religieux et du politique, bénies de surcroît par une légitimation de la violence » conduisant à « la mort sacrificielle de l'individu et au refus de la démocratie », en vue d'obtenir la Rédemption de tous. *Ibid.*, p. 313, 315.

⁹⁴ Octave Mirbeau (sous le pseudonyme de Tout-Paris), « Le suicide », *Le Gaulois* du 28 octobre 1880, *loc. cit.*, p. 2.

⁹⁵ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 21. Vernant explicite le sentiment terrible de l'humain qui songe à son propre trépas : « l'enjeu de la mort héroïque [...] c'est le fait que nous autres humains, malgré tout, nous ne pouvons pas ne pas nous poser la question du sens de tout cela. Pourquoi ai-je fait tant de choses, de luttes, de fatigues, dont il ne restera rien? Comment est-ce que je pourrais arriver, par un exploit à qui me mette à part par rapport au commun des mortels, non comme un dieu, mais comme si l'éclat du divin était venu se poser sur moi, moi être humain, comme la beauté d'Aphrodite sur une belle jeune fille, et c'est comme si soudain la vie humaine était éclaircie, devenue autre, unique, comme si la vie humaine devenait autre aussi par l'héroïsme de certains combattants. » *Ibid.*, p. 23.

propre vie biologique, si cruellement bornée : « les créateurs seuls existent⁹⁶ », répétait-il à l'encontre des sceptiques, comme s'en souvient Henry Céard. Michel Serres a avant nous relevé ce volet philosophique de *L'Œuvre* de Zola : « produire pour être. Pour exister. [...] La production est lutte à mort contre la mort. Et quelle qu'elle soit. Transformer le désordre en ordre, le chaos en structures rares, le bruit et l'innommable en information. Lutte au corps à corps [...] »⁹⁷. » À cette perspective se rattache l'un des mythes de l'art les plus tenaces à l'ère moderne, que Jean-Pierre Leduc-Adine résume comme suit : « L'incompréhension actuelle devient [...] mythiquement une sorte de gage pour la modernité, dans une forme d'incantation propitiatoire : le purgatoire d'aujourd'hui annonce le paradis du lendemain, dans une visée religieuse dégradée⁹⁸. »

Les trois principales figures de créateur de *L'Œuvre* en effet s'interrogent sur cette postérité rédemptrice des incompris. Bongrand par moments oublie « ses chefs-d'œuvre, l'immortalité assurée à son nom » et ne voit plus que « la vogue immédiate [...], le poussant à l'oubli, lui qui avait lutté dix années avant d'être connu » (*L'Œ* 292). Claude un jour raconte à Sandoz avoir croisé Courajod, « le grand

⁹⁶ Henry Céard, notes inédites citées par Henri Mitterand, « Étude, La Joie de vivre », dans Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. III, p. 1753. Voici l'intégrale de la citation que rapporte Mitterand : « Il me reprochait toujours mon scepticisme scientifique, il croyait au progrès, et je le fâchais bien un soir où je définissais la science "la résultante des préjugés logiques d'une époque". Ma doctrine de résignation, à Huysmans et à moi, le mettait hors de lui. Mon article sur Sully-Prudhomme l'exaspérait, et furieux de la tranquillité sereine dont je lui démontrais l'utilité, il en revenait à une admiration pour la force, disant que les créateurs seuls existent. » *Ibid.* Mitterand précise que Céard parle de l'époque entre 1880 et 1884, où les écrivains de l'école de Médan, Huysmans et lui surtout, se disputaient avec leur maître au sujet du pessimisme de Schopenhauer, débattant de certains points philosophiques nodaux : « Au cours de ses discussions avec ses deux amis, Zola avait défendu avec entêtement la valeur de l'action créatrice, contre les doctrines d'abstention résignée. » *Ibid.*

⁹⁷ Michel Serres, *Feux et signaux de brume : Zola*, op. cit., p. 325. Serres ajoute un peu plus loin : « Pourquoi, et maintenant quasi ontologiquement, les hommes sont-ils des animaux productifs ? En raison, simplement de la catastrophe mortelle. De sa proximité. [...] S'il y a quelque chose plutôt que rien, c'est que nous avons fait quelque chose plutôt que rien. Et pourquoi faisons-nous quelque chose ? Pour être. Pour être quelque chose. Pour exister. [...] Tant que l'être ou Dieu s'en occupe, l'humanité dormait. » *Ibid.*, p. 332. De toute évidence, l'analyse métaphysique que mène Serres à propos de *L'Œuvre* de Zola et de ses bases épistémologiques postérieures à la destitution de Dieu s'accorde en tout point avec celle de Vernant au sujet de l'imaginaire grec, antérieur à la chrétienté celui-là.

⁹⁸ Jean-Pierre Leduc-Adine, « Aspects de la genèse d'un discours mythique », loc. cit., p. 46.

paysagiste, le peintre de la *Mare de Gagny*, qui est au Luxembourg! », et il admet « je le croyais mort » (*L'Œ* 260), avant d'exprimer son amère désillusion face à ce qu'est devenu ce maître jadis incontesté, admiré de tous :

« Aujourd'hui, voilà que j'aperçois justement Courajod sur sa porte... Un vieux de quatre-vingts ans passés, ratatiné, rapetissé à la taille d'un gamin. Non! il faut l'avoir rencontré avec ses sabots, son tricot de paysan, sa marmotte de vieille femme... Et, bravement, je m'approche, je lui dis : "Monsieur Courajod, je vous connais bien, [...] permettez à un peintre de vous serrer la main, ainsi qu'à un maître." Ah!, du coup, si tu l'avais vu prendre peur, bégayer, reculer, comme si je voulais le battre. Une fuite... Je l'avais suivi, il s'est calmé, m'a montré ses poules, ses canards, ses lapins, ses chiens, une ménagerie extraordinaires, jusqu'à son corbeau! Il vit au milieu de ça, il ne parle plus qu'à des bêtes [...]. "Oh! monsieur Courajod, quel talent! Si vous saviez l'admiration que nous avons pour vous! Vous êtes une de nos gloires, vous resterez comme notre père à tous." Ses lèvres s'étaient remises à trembler, il me regardait de son air d'épouvante stupide, il ne m'aurait pas repoussé d'un geste plus suppliant, si j'avais déterré devant lui quelque cadavre de sa jeunesse; et il mâchonnait des paroles sans suite, entre ses gencives, un zézaïement de vieillard retombé en enfance, impossible à comprendre : "Sais pas... si loin... trop vieux... m'en fiche bien..." [...] Ah! ce grand homme finissant en épicier retiré, ce retour volontaire au néant, avant la mort! Ah! la gloire, la gloire pour qui nous mourrons, nous autres! » (*L'Œ* 260-261.)

À quoi Sandoz, qui plus tard songera « que la postérité n'est peut-être pas l'impeccable justicière que nous rêvons » (*L'Œ* 320), répond en se demandant s'il ne fait pas fausse route, avec sa confiance indéfectible en l'avenir : « Est-ce qu'on sait? est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux vivre et mourir inconnu? Quelle duperie, si cette gloire de l'artiste n'existait pas plus que le paradis du catéchisme, dont les enfants eux-mêmes se moquent désormais! » (*L'Œ* 261.) Et Sandoz de renchérir sur l'aspect paradoxal d'un tel problème essentiellement moderne et laïc : « Nous qui ne croyons plus à Dieu, nous croyons à notre immortalité... Ah! misère! » (*L'Œ* 261.) On le voit, l'activité créatrice n'est en rien garante d'une vie posthume, et croire à elle reste un acte de foi, fait dont Zola avec *L'Œuvre* montre qu'il avait une conscience aiguë.

Ces poignantes interrogations des créateurs dans le quatorzième tome des *Rougon-Macquart* s'inscrivent dans le cadre du discrédit qui frappe l'action héroïque en littérature durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Outre les diverses professions de foi qu'on peut lire dans *Le Roman expérimental* et ailleurs sous la plume de Zola théoricien, en faveur de la nudité des faits et adverses aux « poèmes épiques » comme

à « [l']imagination » qui en cette époque d'observation savante « n'est plus la qualité maîtresse du romancier⁹⁹ », on peut signaler, avec Philippe Hamon, que l'auteur des *Rougon-Macquart*, à même ses fictions, procède quasi systématiquement à une « neutralisation de l'«héroïsme»¹⁰⁰ ». Hamon remarque en effet que Zola désamorce souvent le capital héroïque d'une situation romanesque donnée « par la référence au corporel (les nerfs; le ventre qui s'emplit / se vide)¹⁰¹ », manière de contrecarrer par le *bas* le potentiel de noblesse ou d'*élévation* que charrie le texte. Patrick Brady, notant cette « diminution du «héros» » chez Zola – attribuable selon lui à « l'époque historique » de l'auteur –, signale toutefois « les qualités à la fois tragiques et épiques¹⁰² » des romans zoliens. De fait, souligne Hamon, les scènes où la vie d'un personnage zolien est en jeu servent régulièrement de « référence possible à un «héroïsme»¹⁰³ » plus souvent qu'autrement remis en cause ou dénigré par le recours à l'ironie.

En ce qui concerne précisément la conception naturaliste du suicide, on remarque la même désaffection. Par exemple, le jeune Octave Mirbeau, dans sa chronique du *Gaulois* de 1880, entend la mort volontaire moderne comme un phénomène ayant maille à partir avec l'anémie sociale et la déliquescence de l'individu, non avec la force ou la vigueur (d'esprit ou de corps) : « Un vent de suicide a depuis longtemps soufflé sur notre société, et les feuilles que n'alimente pas une sève vigoureuse tombent en foule sous cette bise meurtrière¹⁰⁴. » La dimension réactionnaire (potentiellement héroïsante) et tout le registre belliqueux ou guerrier manquent manifestement à l'appel ici, l'humanité étant réduite par la métaphore de

⁹⁹ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 1287, 1285. « J'insiste sur cette déchéance de l'imagination, parce que j'y vois la caractéristique même du roman moderne », plaide Zola. *Ibid.*

¹⁰⁰ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 99.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Patrick Brady, *Le Bouc émissaire chez Émile Zola*, op. cit., p. 285.

¹⁰³ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 99.

¹⁰⁴ Octave Mirbeau (sous le pseudonyme de Tout-Paris), « Le suicide », *Le Gaulois* du 28 octobre 1880, loc. cit., p. 1-2.

Mirbeau au statut végétatif de la plante. Dans une seconde chronique intitulée, elle aussi, « Le suicide », toujours dans *Le Gaulois*, parue six ans plus tard, le 19 avril 1886, le jour même où il félicitait Zola pour *L'Œuvre* (le roman venait de paraître en volume) et le remerciait de l'avoir fait pleurer « devant ce malheureux Claude Lantier¹⁰⁵ », Mirbeau signalait le manque d'armes dont pâtit le suicidé moderne :

L'homme qui a perdu la foi, qui n'a plus pour se défendre la croyance à quelque chose de plus élevé que soi – un Dieu, un art, un travail, n'importe quoi qui nourrisse, même de chimères son cerveau, qui réponde au besoin d'aimer qui est au cœur de toute créature, qui donne à ses nerfs une activité – l'homme qui ne croit plus qu'à la jouissance, comme est *l'homme d'aujourd'hui*, est fatalement *désarmé* contre la vie, et l'heure vient, soudaine, où il doit chercher la mort¹⁰⁶.

Bref, pour Mirbeau et ses confrères naturalistes de la décennie 1880, un suicide est à la fois un « "drame" en style de fait-divers » et une « vision d'horreur à enthousiasmer Baudelaire : / ... l'Amour dans sa guérite, / Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal. / Je connais les engins de son vieil arsenal : / Crime, horreur et folie!... / Triste, triste¹⁰⁷ ! »

Justement, parlant de Baudelaire, on peut reculer davantage et voir le suicide perdre son auréole héroïque dès la fin des années 1860, même chez celui qui jadis y voyait le premier et peut-être l'unique moyen de se faire héros de la modernité. Car, quand Benjamin se penche sur la conjonction du suicide avec l'héroïsme moderne tel

¹⁰⁵ *Idem*, lettre à Émile Zola du 19 avril 1886, cité par Henri Mitterand, « Étude, *L'Œuvre* », *loc. cit.*, p. 1389. Mirbeau insistait sur la précision du regard porté par Zola sur le labeur du créateur : « Je viens de terminer *L'Œuvre*, et je veux vous dire toute mon émotion et toute mon admiration. Vous êtes un grand artiste et vous êtes un brave homme. L'honnêteté déborde de ces pages superbes, avec le génie. [...] Pour moi, je vous l'avoue naïvement, j'ai été remué, [...] j'ai retrouvé en cette douloureuse figure, beaucoup de mes propres tristesses, toute l'inanité de mes efforts, les luttes morales au milieu desquelles je me débats, et vous m'avez donné la vision très nette et désespérante de ma vie manquée, de ma vie perdue. Un moment je vous en ai voulu de voir si clair dans le cœur et dans le cerveau de l'homme. Mais vous avez entouré ce pauvre Lantier d'une telle tendresse, d'un tel charme de pitié, il y a dans votre génie si fier une bonté si simple, que j'ai pensé que vous pourriez peut-être m'aimer, moi aussi, et me plaindre. » *Ibid.*

¹⁰⁶ *Idem*, « Le suicide », *Le Gaulois* du 19 avril 1886, *loc. cit.*, p. 1. Nous soulignons.

¹⁰⁷ *Idem* (sous le pseudonyme de Tout-Paris), « Le suicide », *Le Gaulois* du 28 octobre 1880, *loc. cit.*, p. 1. Mirbeau cite Charles Baudelaire, « Sonnet d'automne », *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 65.

qu'envisagée par Baudelaire, il examine surtout la critique d'art où l'auteur théorise la modernité : le *Salon de 1846* (1846) et *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Mais vers la fin de sa carrière, le poète semble s'être détourné de cette conception du suicide, virage lisible dans un recueil tardif comme *Le Spleen de Paris*, paru posthumément en 1869, où l'on opposera deux *Petits poèmes en prose* entre eux : « Une mort héroïque », avec pour héros le bouffon médiéval Fancioulle, excellent « dans ces drames féériques dont l'objet est de représenter symboliquement le mystère de la vie », héros qui « tomb[e] roide mort sur les planches » lorsqu'« un coup de sifflet aigu, prolongé » l'interrompt en pleine représentation, « dans un de ses meilleurs moments¹⁰⁸ » ; et « La corde », qui raconte l'histoire d'un enfant que le peintre narrateur a pris sous son aile pour s'en servir comme modèle, et, « transformé tantôt en petit bohémien, tantôt en ange, tantôt en Amour mythologique¹⁰⁹ », un beau jour se pend au domicile de son protecteur sans raison apparente.

Ce second poème en prose a tout d'un conte naturaliste. Y règnent le souci pécuniaire, la misère, la cupidité humaine, si bien qu'on se croirait chez Maupassant, Zola ou Mirbeau peut-être, si ce n'était de certains passages où le phrasé, les double-sens et la connivence avec l'« Hypocrite lecteur¹¹⁰ » trahissent l'auteur des *Fleurs du Mal*... Que le poème soit dédié à Édouard Manet suggère que celui-ci a conté à Baudelaire l'anecdote qui est la prémisse du récit – les guillemets ouvrants employés d'entrée de jeu et tout au long du texte suggèrent que le poète rapporte une histoire entendue de la bouche d'un « ami¹¹¹ ».

¹⁰⁸ Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », d'abord paru dans la *Revue nationale et étrangère* du 10 octobre 1863, recueilli posthumément dans *Petits Poèmes en prose* en 1869, repris sous le titre *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 321, 322.

¹⁰⁹ *Idem*, « La corde », d'abord paru dans *Le Figaro* du 7 février 1864, dans *ibid.*, t. II, p. 329.

¹¹⁰ Nous faisons bien sûr allusion au dernier vers du poème préface des *Fleurs du Mal*. *Idem*, « Au lecteur », *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 6.

¹¹¹ « “Les illusions, – me disait mon ami, – sont [...] », voilà les quelques premiers mots du poème. Charles Baudelaire, « La corde », loc. cit., p. 328. D'ailleurs, on a identifié le pendu du poème comme étant un jeune modèle de Manet nommé Alexandre, qui posa pour *L'Enfant aux cerises*, toile exécutée

À y regarder de plus près, le texte baudelairien met le suicide sur le compte de deux facteurs. D'une part, le « petit bonhomme », qui, « débarbouillé, devi[ent] charmant », est périodiquement en proie à « des crises singulières de tristesse précoce » et développe « bientôt un goût immodéré pour le sucre et les liqueurs¹¹² ». D'autre part, il est issu d'une famille misérable, et le train de vie qu'il mène grâce au peintre qui en a fait son modèle et l'« espiègle compagnon de [s]a vie » constitue un déclassement en règle : cela « lui sembl[e] un paradis¹¹³ » – facteur aggravant le risque de suicide selon la vulgate de l'époque (songeons par exemple à Emma Bovary); d'ailleurs, le peintre « le mena[ce] de le renvoyer à ses parents¹¹⁴ », c'est-à-dire de lui retirer ses beaux habits et son peu d'argent gagnés en posant, en nettoyant les pinceaux et en effectuant des commissions, si les larcins de sucre et de liqueurs se perpétuent. D'une telle menace, il n'y a pas de quoi faire toute une histoire; pourtant, à son retour chez lui, le peintre narrateur découvre son compagnon pendu au panneau d'une armoire (peut-être celle où se trouvaient les friandises convoitées) :

Ses pieds touchaient presque le plancher; une chaise, qu'il avait sans doute repoussée du pied, était renversée à côté de lui; sa tête était penchée convulsivement sur une épaule; son visage, boursoufflé, et ses yeux, tout grands ouverts, avec une fixité effrayante, me causèrent d'abord l'illusion de la vie¹¹⁵.

Suicide sur un coup de tête, « instantané¹¹⁶ » dirait le psychiatre Alexandre Brierre de Boismont, dont Baudelaire connaissait fort bien la première édition de *Du Suicide et de la folie suicide* (1856)¹¹⁷ : l'acte réprouvé serait commis sous l'effet de quelque

en 1858-59, et qui effectivement se pendit dans un des ateliers du peintre. Voir Claude Pichois, « Notes, *Le Spleen de Paris* », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1339.

¹¹² *Idem*, « La corde », loc. cit., p. 329.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ « Les faits de suicide instantané sont assez rares, mais on les observe comme ceux de folie subite », note Brierre de Boismont, *Du suicide et de la folie suicide*, op. cit., p. 151.

¹¹⁷ Le titre complet de l'ouvrage est retranscrit par Baudelaire dans l'entrée IX de ses *Fusées*, fragment assurément antérieur à la rédaction de « La corde ». Charles Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 656. Claude Pichois rapporte que Baudelaire « a lu avec un intérêt soutenu » l'édition de 1856 de l'ouvrage de Brierre de Boismont. Claude Pichois, « Notes, *Fusées* », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 1479. On en conclut que, parti d'une anecdote

folie spontanée ou d'une peur démesurée de retourner parmi la misère des siens. Suicide qui répond d'une impulsivité pour ainsi dire naturelle au personnage : « un enfant dont la physionomie ardente et espiègle, plus que toutes les autres, me séduisit d'abord¹¹⁸ », confie le narrateur.

Mais là n'est pas l'enjeu principal du poème. Le suicide du modèle est tout au plus accessoire, comme le signale d'ailleurs le titre du récit, qui n'évoque que l'instrument. Le point focal du texte, le narrateur l'indique d'entrée de jeu, concerne « [l]es illusions » (mots ouvrant le poème) ainsi que sa propre déroute : « écoutez cette petite histoire, où j'ai été singulièrement mystifié par l'illusion la plus naturelle¹¹⁹. » Contrairement à ce qu'on pouvait attendre, la réaction des parents lorsqu'ils apprennent la mauvaise nouvelle n'est point accusatrice ou revendicatrice; ne sont pointés du doigt ni la négligence (probable) du peintre ni l'injustice sociale (patente) dont souffre la famille; et le *pathos* attendu manque tout à fait :

[À] mon grand étonnement, la mère fut impassible, pas une larme ne suinta du coin de son œil. J'attribuai cette étrangeté à l'horreur même qu'elle devait éprouver, et je me souvins de la sentence connue : « Les douleurs les plus terribles sont les douleurs muettes. » Quant au père, il se contenta de dire d'un air moitié abruti, moitié rêveur : « Après tout, cela vaut peut-être mieux ainsi; il aurait toujours mal fini¹²⁰! »

Le récit est entièrement orienté vers l'énigme des illusions dont il est question dès la première ligne et qui ne cesse d'être relancée par ce narrateur constamment étonné (quand il déniché cet enfant « pictogénique¹²¹ » dans la rue, quand il le voit faire ses crises, quand il le trouve pendu, quand il informe les parents du drame, etc.). L'anecdote du suicide n'est qu'une anecdote, prélude et prétexte à autre chose. D'ailleurs, le « poème » est bien nommé, puisque c'est bel et bien à la corde qu'on

comptée par un ami, Baudelaire a composé une œuvre savamment documentée, façon naturaliste, comme les Goncourt ou Flaubert le préconisaient déjà.

¹¹⁸ Charles Baudelaire, « La corde », *loc. cit.*, p. 329.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 328. Nous soulignons.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 330.

¹²¹ Qu'on nous pardonne ce néologisme un peu barbare, dérivé du mot *photogénique*, lequel nous ferait commettre un anachronisme encore plus grave.

doit la principale leçon du texte : que les poncifs qu'on place dans la bouche d'autrui comme dans la nôtre ne rendent pas compte de la nature humaine. Les sentiments élevés de pitié, de fraternité que le peintre narrateur éprouve à l'égard des pauvres bougres de parents, il les leur suppose – à tort : il fait de la projection, ils n'ont de souci que de trouver de quoi à mettre sur la table le lendemain et n'ont pas le luxe de se plaindre ou même de se soucier des us d'un monde qui n'est pas le leur.

Pourtant, la mère, étant venue reconnaître le corps, soudain se prend de désespoir lorsqu'elle voit le peintre, gêné de sa négligence, entreprendre de balancer par la fenêtre ouverte le sinistre « long bout de corde » resté accroché à l'armoire : « la pauvre femme saisit mon bras et me dit d'une voix irrésistible : "Oh! monsieur! laissez-moi cela! je vous en prie! je vous en supplie!"¹²² ». Et le peintre de s'étonner derechef : « Son désespoir l'avait, sans doute, me parut-il, tellement affolée, qu'elle s'éprenait de tendresse maintenant pour ce qui avait servi d'instrument à la mort de son fils, et le voulait garder comme une horrible et chère relique¹²³. » L'affection d'une mère est un sentiment bien puissant, voilà comment s'explique cette toquade maternelle pour la corde assassine. Encore une illusion! Le peintre se fourvoie une fois de plus quant à la nature humaine; il la croyait sensible à ce type de drames, elle est tout au plus cupide. Car, à la fin, si la mère récupère « la ficelle fort mince qui était entrée profondément dans les chairs¹²⁴ » de son garçon, c'est pour en revendre des bouts à ses voisins superstitieux. En effet, dans les jours qui suivront, le quartier au complet, des gens de toutes les conditions, « croyez-le bien¹²⁵ » insiste le peintre narrateur, lui rendront visite afin d'« obtenir de [lui] un morceau de la funeste et béatifique corde¹²⁶ ». Le leurre consiste à croire que l'instinct maternel – si *naturel* qu'on le suppose – est plus fort que les besoins matériels des gens. La cupidité, la

¹²² Charles Baudelaire, « La corde », *loc. cit.*, p. 331.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 330.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 331.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 330, 331.

nécessité et la superstition l'emportent sur tout, sauf pour l'artiste éberlué par tant de désillusions, qui du reste est toujours chez Baudelaire (comme chez les écrivains naturalistes d'ailleurs) un être en marge. Autrement dit, à la fin de « La corde » la nature humaine se révèle être plus simple et beaucoup moins sentimentale, moins littéraire, que ce à quoi nous pouvions nous attendre. À côté de la fin glorieuse du bouffon Fancioulle, avatar médiéval du poète, qui meurt en pleine représentation, au paroxysme inoubliable d'un talent qu'on célébrera encore longtemps, selon la chute d'« Une mort héroïque¹²⁷ », celle anecdotique du chétif modèle de « La corde » montre que la lutte épique et légendaire s'est déplacée, a quitté le terrain des tensions entre classes ou entre l'artiste et la société, et se déploie désormais dans le champ de l'art seul, mettant aux prises l'artiste et son art, dans un face à face solitaire et cruel. Alors que Fancioulle dans la mort retient la renommée, le peintre narrateur de « La corde », autre avatar du poète, qui dans sa prétention d'être doué d'une acuité de regard accrue se flatte de voir la « vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes¹²⁸ » encaisse une série de désillusions, lesquelles sans doute lui recommandent de réviser ses préconceptions – artistiques et autres.

Les quelques exemples que nous avons relevés illustrent pleinement la disparition du surcroît héroïque rattaché à l'idée du suicide et montrent la mort volontaire dans sa réalité plus terre-à-terre, plus ordinaire, moins lyrique, en rien homérique. On peut supposer que le fait divers, l'anecdote, la réification littéraire sont responsables, au moins en partie, d'avoir ruiné l'héroïsme du suicide, en ont sapé la portée épique, en ont fait une donnée quotidienne, un récit banal. À cela s'ajoute une donnée d'ordre historique qu'allait relever Émile Durkheim une dizaine d'années plus tard, théorisant l'idée de la mort volontaire « altruiste » (de noble visée) : « Dans nos sociétés contemporaines, comme la personnalité individuelle est de plus en plus

¹²⁷ « Depuis lors, plusieurs mimes, justement appréciés dans différents pays, sont venus jouer devant la cour de ***; mais aucun d'eux n'a pu rappeler les merveilleux talents de Fancioulle, ni s'élever jusqu'à la même faveur. » *Idem*, « Une mort héroïque », *loc. cit.*, p. 323.

¹²⁸ *Idem*, « La corde », *loc. cit.*, p. 329.

affranchie de la personnalité collective, de pareils suicides ne sauraient être très répandus¹²⁹. » Aussi, la baudruche d'où pendaient les grands, beaux et jeunes héros vaincus du romantisme semble définitivement crevée. L'historien Georges Minois signale un autre aspect de cet état de l'imaginaire collectif :

Après l'intermède révolutionnaire, les autorités morales, et même politiques, emportées par l'esprit de réaction et de restauration, s'emploient avec vigueur à refouler le suicide dans la masse des interdits contre nature qu'il n'aurait, selon elles, jamais dû quitter. Comme ces autorités n'ont plus aucun pouvoir coercitif dans le domaine moral, elles vont chercher à interioriser le refoulement du suicide dans la conscience individuelle. Leur action est d'autant plus efficace que, d'une façon surprenante, le développement des sciences humaines contribue bien involontairement, à renforcer le complexe de culpabilité individuelle et collective à l'égard du suicide. Les statistiques naissantes permettent de mesurer l'ampleur exacte du phénomène. La psychiatrie et la sociologie mettent en évidence la responsabilité des faiblesses morales et mentales individuelles ainsi que des insuffisances et des injustices de la structure sociale¹³⁰.

La baudruche de l'héroïsme regonfle pourtant, toutefois sous une autre forme, qui prend de plus en plus de place dans la littérature de la seconde moitié du siècle : sous la forme de cet « étrange amalgame » où, pour reprendre les mots qu'emploie Baudelaire dans « Une mort héroïque », « se mêl[ent] [...] les rayons de l'Art et la gloire du Martyre¹³¹ ». Max Milner explique à cet effet que l'artiste (peintre, sculpteur, musicien) est « passé en un siècle au point de vue lexical du statut d'artisan à celui de créateur » et que « [c]e sacre suppose une certaine connivence avec le

¹²⁹ Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 246. « Cependant, aujourd'hui encore, il existe parmi nous un milieu spécial où le suicide altruiste est à l'état chronique : c'est l'armée », précisait Durkheim, confirmant, si besoin en était, l'association intime entre l'idée du suicide héroïque et celle de l'affrontement guerrier. *Ibid.*, p. 247.

¹³⁰ Georges Minois, *Histoire du suicide*, op. cit., p. 363. Quant à cet « intermède révolutionnaire », Minois le décrit comme suit : « Lorsque éclate la Révolution, la mode de l'Antiquité atteint son apogée dans l'art et la littérature. Le néo-classique, le "pompéien", triomphe [...] et porte avec lui tout un contexte de sévérité, de vertu, d'héroïsme froid, dont témoignent les tableaux de David, et en particulier *La Mort de Sénèque*. Caton et Brutus font partie de l'univers culturel de bien des futurs chefs révolutionnaires et incarnent la liberté suprême triomphant des tyrans. Les stoïciens, qui ont donné tant d'exemples de suicides politiques, sont également admirés. [...] D'une certaine façon, les suicides de Beaurepaire, d'Adam Lux, de Roland, de Robespierre, de Babeuf et des autres sont le résultat de la synthèse de l'esprit philosophique et de l'esprit romantique, qui ont chacun favorisé l'idée de la mort volontaire comme acte de suprême liberté. » *Ibid.*, p. 359.

¹³¹ Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », loc. cit., p. 321.

sacré¹³² ». Qui plus est, cette nouvelle conjoncture élève l'entreprise de créer au rang d'une « rivalité prométhéenne » qui, selon Milner, grossit l'enjeu à des proportions tant mythiques qu'éthiques, théologiques ou philosophiques : « La force créatrice de l'artiste – et c'est là une des raisons de son affinité avec Satan [...] – le met dans une situation de rivalité avec le Créateur suprême¹³³. » Mais, tout bien considéré, « Art », « gloire », « Martyre »... ne sont-ce pas là des termes que Zola applique à la description du héros de *L'Œuvre*?

L'esthétique d'un geste

Quelques locutions tirées de deux pages consécutives de *L'Œuvre* confirment que c'est bel et bien sur le plan de l'art que se déploie l'héroïsme de Claude Lantier : il a « fallu de l'héroïsme » à ce peintre qui, ayant « la bravoure de son obstination », a lancé salve après salve de son « œuvre de révolte » sur le champ miné « du Salon, le seul terrain de bataille » pour l'artiste, tout en sachant que « le martyr était au bout d'une peinture pareille » (*L'Œ* 205-206). Qui plus est, à l'instar du Fanciouille de Baudelaire, la mort de Claude – son suicide – est, de fait, comme nous allons le voir, ce qui consacre l'œuvre de « ce grand peintre raté » (*L'Œ* 333) en tant que réussite impérissable.

D'entrée de jeu nous avons vu que Claude était « héroïque » au travail, dans le labeur spontané et sans effort de l'ébauche à finir (*L'Œ* 233). Ses commencements sont grandioses, nul doute – d'où le fait qu'on voie en lui un artiste prometteur. C'est dans l'achèvement qu'il défaille : « La folie semblait au bout. » (*L'Œ* 248.) La critique zolienne a beaucoup insisté sur cette aliénation mentale, atavisme surgi des confins de l'hérédité des Rougon-Macquart, descendu de l'aïeule Adélaïde Fouque par le détour des générations intermédiaires. Mais on a souvent omis de prendre en compte le fait qu'à l'époque « l'artiste est toujours défini comme un névrosé, le génie

¹³² Max Milner, « L'artiste comme personnage fantastique », dans René Démoris (dir.), *L'Artiste en représentation*, op. cit., p. 93.

¹³³ *Ibid.*, p. 97

est une maladie¹³⁴ », comme l'écrit Jean-Pierre Leduc-Adine, et que cette notion, parmi les idées reçues les plus récurrentes du siècle (Pascal Brissette parle du « mythe de la malédiction littéraire¹³⁵ »), met Claude en plein dans son métier lorsqu'il succombe à la démence, ainsi que le souligne Max Milner :

Même lorsqu'il ne vise pas [trop] haut, l'artiste a toujours l'espoir secret ou l'ambition affirmée d'insuffler la vie à la matière inerte. Comportement « étrangement inquiétant », au sens freudien, dans la mesure où il renoue avec la croyance primitive dans la « toute-puissance des pensées » et dans leur pouvoir magique d'agir sur le monde extérieur. Du Frenhofer de Balzac [...] au Claude Lantier de Zola [...], on peut suivre, dans les représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle, l'évolution d'un tourment qui mène à la folie¹³⁶.

De plus, ce fameux *terme* de l'histoire du peintre qui ne sait pas *finir* est décrit avec le même vocabulaire héroïsant que celui employé pour en évoquer les débuts : lorsqu'à la fin du roman « Claude per[d] pied », c'est qu'il « sombr[e] au fond de la folie héroïque de l'art » (*L'Œ* 257), dans la frénésie, l'impétuosité, l'hystérie qui déjà sous la plume de Flaubert conféraient à Emma Bovary suicidée son côté sublime. Bref, aux deux bouts de sa carrière de peintre, Claude se distingue par son héroïsme. Aussi, comme il se doit, l'être prédestiné aux grandes choses parachèvera son destin dans un acte désespéré et inouï.

Pour bien comprendre comment s'articule le geste ultime du peintre avec son existence incomplète d'être immature (souvenons-nous de son côté « enfant ») qui ne termine pas ce qu'il entame, il faut le voir en plein travail, car, du reste, peindre est toute sa vie. « Être ou ne pas être, ce n'est pas la question », commente Michel Serres à cet effet : « Produire ou ne pas produire, c'est la seule question. Si nous ne

¹³⁴ Jean-Pierre Leduc-Adine, « Aspects d'un discours mythique », *loc. cit.*, p. 46.

¹³⁵ Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire*, *op. cit.*, p. 305. « Poètes et penseurs continuent, après les Trois Glorieuses, de nourrir l'illusion que le malheur de l'homme profite à l'œuvre et qu'il n'est pas d'inspiration plus belle que celle née de la souffrance », explique Brissette. *Ibid.*

¹³⁶ Max Milner, « L'artiste comme personnage fantastique », *loc. cit.*, p. 98-99.

produisons pas, nous ne sommes pas¹³⁷. » Observons donc Claude « accouchant » d'une œuvre :

Il jeta en quelques jours une esquisse d'ensemble, et la grande œuvre fut commencée. Mais, durant tout l'été, il s'engagea [...] entre lui et sa toile immense, une première bataille; car [...] il ne s'en tirait pas, empêtré dans de continuelles erreurs [...]. Cela l'indignait. Il passa outre, quitte à corriger plus tard, il couvrit la toile violemment, pris d'une telle fièvre, qu'il vivait sur son échelle les journées entières, maniant des brosses énormes, dépensant une force musculaire à remuer des montagnes. Le soir, il chancelait comme un homme ivre, il s'endormait à la dernière bouchée, foudroyé; et il fallait que sa femme le couchât, ainsi qu'un enfant. (*L'Œ* 233.)

Cette ébauche très prometteuse qui s'annonce « un chef-d'œuvre » – Bongrand la voyant s'émeut, « saisit le peintre dans ses grands bras » – est déjà celle de la dernière toile, celle devant laquelle Claude se pendra (*L'Œ* 233). Malgré de si titanesques débuts, le héros éprouve de la difficulté à finaliser son projet. « C'était sa continuelle histoire, il se dépensait d'un coup, en un élan magnifique; puis, il n'arrivait pas à faire sortir le reste, il ne savait pas finir », résume le narrateur (*L'Œ* 234). Même, toutes les esquisses de Claude, si réussies au départ, soient-elles étudiées d'après nature sur un modèle ou jaillies de son imagination, pâtissent en définitive de ce que le peintre enfiévré d'absolu s'acharne à les parfaire : « S'il reprenait vingt fois le morceau, vingt fois il aggravait le mal, tout se brouillait et glissait au gâchis. » (*L'Œ* 207.) De là son incapacité à terminer ses œuvres. « Pauvre Sisyphe¹³⁸ », observe à juste titre Jeanine Guichardet, évoquant l'entêtement forcené du peintre; mais, à la différence de Sisyphe, dont le rocher demeure intact malgré le travail dont il fait l'objet, Claude dans son labeur obstiné abîme de plus en plus sa toile, à force de la corriger, de la reprendre. Ses esquisses magistrales (quoique partielles, car telle est bien la définition d'*esquisse*) perdent de leur lustre et de leur magie au fur et à mesure qu'il s'acharne à les achever.

¹³⁷ Michel Serres, *Feux et signaux de brume* : Zola, *op. cit.*, p. 332.

¹³⁸ Jeanine Guichardet, « Un artiste à l'œuvre : Claude Lantier », dans René Démoris (dir.), *L'Artiste en représentation*, *op. cit.*, p. 113.

Il faut souligner que Claude n'est pas le premier personnage de peintre à être hanté par sa propre peinture chez Zola. Laurent, suicidé lui aussi, rappelons-le, l'était déjà dans *Thérèse Raquin*, vingt ans plus tôt, « trembla[nt] » quand « il ne voyait plus que les deux yeux blancs » de la figure qu'il a peinte, « qui se fixaient sur lui, longuement » (TR 611). Claude n'est pas non plus, loin s'en faut, le premier héros de roman dont, malgré son métier de peintre, la technique picturale défaille sérieusement. Alignant *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *Manette Salomon* des Goncourt, *En ménage* de Huysmans, *L'Œuvre* de Zola, mais aussi *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (en pensant au personnage de Pellerin), Louis Forestier constate effectivement qu'« [i]l y a [...] une tradition littéraire du peintre maudit, aboutissant à l'œuvre informe (Pellerin, Frenhofer) et acculé à la mort (Frenhofer, Lantier)¹³⁹ ». Lorsque le Claude de Zola se met en tête d'expliquer crayon sur papier à son épouse la vue de Paris qu'il a aperçue en traversant le pont des Saints-Pères¹⁴⁰, l'enchevêtrement de traits qu'il jette ne peut faire autrement que rappeler l'illustre scène du *Chef-d'œuvre inconnu*, où le Frenhofer de Balzac laisse enfin Porbus et Poussin voir les « couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture¹⁴¹ » :

Du crayon, à mesure qu'il parlait, il indiquait les contours fortement, reprenant à dix fois les traits hâtifs, crevant le papier, tant il y mettait d'énergie. Elle pour lui être agréable, se penchait, affectait de s'intéresser vivement à ses explications. Mais le croquis s'embrouillait d'un tel écheveau de lignes, se chargeait d'une si grande confusion de détails sommaires, qu'elle n'y distinguait rien. (L'Œ 216)

Digne descendant de ce « vieux peintre » qui « de bonne foi », « enflammé par une exaltation surnaturelle, [...] haleta[nt] comme un jeune homme ivre d'amour », a successivement superposé « les diverses couches de couleurs [...] en croyant

¹³⁹ Louis Forestier, « Notice, *Fort comme la mort* », *loc. cit.*, p. 1563. « Bertin s'inscrit dans cette tradition : la peinture qu'il produit n'est pas vraiment celle qu'il aurait pu ou voulu faire », ajoute Forestier, parlant du héros du roman de 1889. *Ibid.*

¹⁴⁰ Aujourd'hui le pont du Carrousel.

¹⁴¹ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. X, p. 436.

perfectionner sa peinture¹⁴² », Claude gâte plus qu'il corrige ses œuvres, les démolit plus qu'il les peaufine.

Nul besoin d'insister sur tous les aspects rituels qu'il peut y avoir à peindre une toile pour un peintre de métier. De ne pas « savoir finir » indique un défaut dans un savoir-faire qui relève autant de la technique que de la pratique. Le rite de la peinture déraile forcément en quelque point de sa structure balisée. Aussi, la majorité des tableaux de Claude restent lettre morte et ne sont pas reçus au Salon, parce qu'ils demeurent inachevés, faits de sections réussies mais éparses sur la toile, îlots de génie isolés au milieu d'une marée de traits empâtés, incohérents ou hors de propos :

Toute toile qui revenait, lui semblait mauvaise, incomplète, surtout, ne réalisant pas l'effort tenté. C'était cette impuissance qui l'exaspérait, plus encore que les refus du jury. Sans doute, il ne pardonnait pas à ce dernier : ses œuvres, même embryonnaires, valaient cent fois les médiocrités reçues; mais quelle souffrance de ne jamais se donner entier, dans le chef-d'œuvre dont il ne pouvait accoucher son génie! Il y avait toujours des morceaux superbes, il était content de celui-ci, de celui-là, de cet autre. Alors, pourquoi de brusques trous? pourquoi les parties indignes, inaperçues pendant le travail, tuant le tableau ensuite d'une tare ineffaçable? Et il se sentait incapable de correction, un mur se dressait à un moment, un obstacle infranchissable, au-delà duquel il lui était défendu d'aller. (*L'Œ* 206-207.)

Si donc Claude rate un certain nombre des étapes nécessaires à la réalisation du chef-d'œuvre dont on le croit capable, il ne parvient pas davantage à passer le seuil de son statut de précurseur. Sur le chemin conduisant au rôle de chef de file qui, croit-on, lui revient de droit, il rencontre une barrière insurmontable. Dans sa peinture comme dans sa vie (les deux se superposent), il reste bloqué au stade d'embryon. L'institution artistique (le Salon) rejette tant Claude que ses toiles année après année, si bien que, comme nous l'avons vu, son cercle d'amis finit par le renier : « J'ai mérité ça, puisque je n'ai pas réussi » (*L'Œ* 334), conclut-il alors, résigné. C'est donc que ce stade intermédiaire ne recouvre pas seulement le développement intrinsèque de l'individu, il module également ses relations avec son entourage. Or, à ce chapitre aussi, Claude échoue à jeter les ponts, il demeure isolé, esseulé. Son histoire ne commence-t-elle pas de fait sur l'île Saint-Louis, comme l'a souligné Michel Serres?

¹⁴² *Ibid.*, p. 435-436.

« Le problème, ici, le problème de *L'Œuvre*, est de franchir un pont. Se délivrer de l'île », remarque le philosophe, qui un peu plus loin s'interroge : « Comment finir, comment passer? Comment parvenir à la terminaison, au terme? En d'autres termes, mais, ici, les termes sont clairs, comment arriver, aborder, accoster? La rive, le bord et la côte. Où est le chemin, quel est-il, pour aller¹⁴³? »

« Il faut mourir pour avoir raison », énonçait Sandoz un peu plus tôt, réitérant la fable de la postérité rédemptrice du génie incompris (*L'Œ* 325). Mais il n'en est rien, puisque quelques jours auparavant lui-même reconnaissait dans les tons des tableaux du nouveau Salon les effets picturaux que Claude avait défendus dès le départ avec véhémence et inaugurés avec fracas au Salon des Refusés en exposant *Plein air*. Cela donnait raison à Claude au bout du compte, malgré l'accueil terrible réservé à sa toute première toile reçue, après tant d'échecs, *l'Enfant mort* :

« Voyons, sapristi! se fâche Sandoz, il ne faut pas te démonter de la sorte. Ils ont beau l'avoir mal placé, ton tableau est superbe, un fameux morceau de peintre!... Oui, je sais, tu avais rêvé autre chose. Que diable! tu n'es pas mort, ce sera pour plus tard... Et, regarde! Tu devrais être fier, car c'est toi le véritable triomphateur du Salon, cette année. Il n'y a pas que Fagerolles qui te pille, tous maintenant t'imitent, tu les as révolutionnés, depuis ton *Plein air*, dont ils ont tant ri... Regarde, regarde! en voilà encore un de *Plein air*, en voilà un autre, et ici, et là-bas, tous, tous! »

De la main, au travers des salles, il désignait des toiles. En effet, le coup de clarté, peu à peu introduit dans la peinture contemporaine, éclatait enfin. L'ancien Salon noir, cuisiné au bitume, avait fait place à un Salon ensoleillé, d'une gaieté de printemps. C'était l'aube, le jour nouveau qui avait pointé jadis au Salon des Refusés, et qui, à cette heure, grandissait, rajeunissant les œuvres d'une lumière fine, diffuse, décomposée en nuances infinies. [...] Eux aussi, les vieux sujets académiques, s'en étaient allés, avec les jus recuits de la tradition, comme si la doctrine condamnée emportait son peuple d'ombres ; les imaginations devenaient rares, les cadavéreuses nudités des mythologies et du catholicisme, les légendes sans foi, les anecdotes sans vie, le bric-à-brac de l'École, usé par des générations de malins ou d'imbéciles; et, chez les attardés des antiques recettes, même chez les maîtres vieillissants, l'influence était évidente, le coup de soleil avait passé par là. (*L'Œ* 296-297.)

Jour de gloire pour Claude. Sandoz félicite son ami pour la « part » de ce succès qui lui revient : « L'art de demain sera le tien, tu les as tous faits », s'exclame-t-il, parlant des tableaux. Mais Claude, désespéré, répond : « Qu'est-ce que ça me fout de les avoir faits, si je ne me suis pas fait moi-même?... Vois-tu, c'était trop gros pour moi,

¹⁴³ Michel Serres, *op. cit.*, p. 335, 340.

et c'est ça qui m'étouffe. » (*L'Œ* 297.) Triomphe incomplet et amer, pour ce peintre dont la renommée tarde trop à venir. La révolution qu'il a accomplie, les codes esthétiques qu'il a imposés ne le satisfont pas comme réussites. Pas une de ses toiles sifflées ne restera en tant que chef-d'œuvre; et, à part Sandoz, Christine et Bongrand, il ne se trouve personne pour célébrer ses (demi-) accomplissements (en effet l'*Enfant mort* n'est qu'« un fameux morceau de peintre », c'est-à-dire une parcelle, non un tout). Guichardet a bien insisté sur « le *morcellement* auquel Claude semble voué, alors qu'il rêve de totalité¹⁴⁴ ». Il a beau soulever des montagnes, il reste cantonné au rôle et au « tourment de précurseur qui sème l'idée sans récolter la gloire » (*L'Œ* 297). Significatif est le fait qu'en fin de compte l'échec de Claude s'énonce comme une incapacité de se réaliser soi-même, de s'accomplir : le futur pendu avoue à son meilleur ami n'avoir pas su se « faire » et indique prophétiquement que c'est précisément cela qui l'« étouffe ».

Par un retour inattendu, se pendre devant sa toile revient pour Claude à achever ce qu'il avait entamé. Et à plus d'un égard. Déjà, c'est réaliser l'énoncé programmatique que nous venons de mettre en évidence. C'est également finir sa vie, la parachever, et la rendre éminemment lisible pour la communauté (restreinte) qui lui survit (puisque tous s'entendent sur le sens de sa mort); par conséquent on dira qu'il a enfin réussi à *passer*, qu'un rite a été accompli en bonne et due forme : son suicide se trouve à renverser, sans plus d'atermoiements ni de défaillances précoces, l'entrave qui le bloquait au stade d'être « liminaire¹⁴⁵ » au sens où l'entend Marie Scarpa; par la mort volontaire le peintre a enfin franchi un seuil personnel. En ce sens, s'enlever

¹⁴⁴ Jeanine Guichardet, *loc. cit.*, p. 113.

¹⁴⁵ Dans *L'Éternelle jeune fille : Une ethnocritique du Rêve de Zola*, Scarpa définit les « personnages liminaires » comme étant ceux « arrêtés sur les seuils, restés dans la marge et plus précisément encore "inachevés" », c'est-à-dire ayant échoué l'étape de la réintégration au groupe à la fin du rite initiatique : « Ce sont des personnages qui ne peuvent atteindre véritablement l'objet de leur quête et souvent, puisqu'il est question de la construction de l'identité sexuée, l'objet de leur quête amoureuse. Entreraient dans cette catégorie, par exemple, l'idiot, l'enfant / homme sauvage, le fou, le criminel, l'illuminé... » Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille*, *op. cit.*, p. 191.

la vie selon les règles de l'art¹⁴⁶, c'est toujours *s'achever*. Notons en outre que Guichardet, en parlant du personnage mythologique soumis à « ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever¹⁴⁷ », dont Albert Camus a fait un héros moderne de l'absurde, réactive au passage une image déployée par Zola lui-même dans *L'Œuvre* à l'égard de son héros : « Il souffrait comme un damné roulant l'éternelle roche qui retombait et l'écrasait; mais l'avenir lui restait, la certitude de la soulever de ses deux poings, un jour, et de la lancer dans les étoiles. » (*L'Œ* 235.) Se saisir de l'avenir qui lui restait pour le jeter aux oubliettes en le court-circuitant, voilà bien ce qu'a fait Claude en se tuant.

À ces trois points de vue qui montrent le suicide de Claude comme la concrétisation réussie de ses entreprises et projets s'en ajoutent deux autres. D'abord, Guichardet démontre qu'il n'est pas interdit d'envisager Claude en « crucifié », dans la mesure où elle a constaté que les divers ateliers qu'il a successivement occupés dessinent un trajet évoquant un chemin de croix où la dernière station serait, tout en haut de la butte Montmartre, le cimetière où on l'enterre : « On ne peut s'empêcher, note-t-elle, considérant ces lieux de la peinture, de remarquer qu'ils obéissent à une montée progressive. Progressive ascension de ce mont des martyrs qu'est, étymologiquement, Montmartre¹⁴⁸. » Assurément, l'association au Messie, parfois considéré comme le plus grand suicidé de l'histoire (s'il est divin, c'est lui qui tire les ficelles pour qu'on le crucifie¹⁴⁹), confère au geste de Claude s'accrochant à une

¹⁴⁶ Nous avons vu qu'il arrive au roman naturaliste de présenter le suicide comme un rite de passage vers l'au-delà. Voir notre chapitre V.

¹⁴⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 164.

¹⁴⁸ Jeanine Guichardet, loc. cit., p. 117, 112.

¹⁴⁹ Pierre-Emmanuel Dauzat dans *Le Suicide du Christ*, montre que, sans être la plus répandue, la notion du Messie mourant volontairement est avancée à l'ère moderne par Georg Hegel, Søren Kierkegaard et bien d'autres, et qu'en définitive elle est une permanence de la chrétienté tout en demeurant « sinueuse, fragmentaire, voire épisodique », bref non canonique : « L'idée du suicide du Christ aura été avant toutes choses une idée de chrétiens, sinon une hypothèse christologique », constate-t-il. Pierre-Emmanuel Dauzat, *Le Suicide du Christ : Une théologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998, p. 1. Sur Hegel et Kierkegaard, voir *ibid.*, p. 16, 23. Nietzsche défend la notion en 1883 à la fin du premier livre d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, où il dénonce la contradiction inhérente à l'interdit de suicide (mort rapide) prononcé

traverse de bois dans son dernier atelier, juché « à mi-côte de la rue Tourlaque » (L'Œ 230), sur les hauteurs de Montmartre, une portée héroïsante dans le parachèvement d'une destinée marquée d'aspects christiques.

Dernier point de vue allant dans ce sens, la pendaison de Claude est un attentat à ses jours complété après avoir par deux fois éprouvé « la pensée terrible », selon le mot que Zola prête à Christine (L'Œ 340). Les dixième et onzième chapitres (sur douze) prennent effectivement fin sur l'image de Claude ahuri et fasciné par la perspective tournant à l'envie d'abrégier ses souffrances. Voyons-le d'abord chez lui, un de ces soirs où son humeur « si étrange » effraie sa femme :

Après le dîner, comme elle revenait de porter les assiettes à la cuisine, elle ne le trouva plus devant la table. Il avait ouvert une fenêtre qui donnait sur un terrain vague, il était là, tellement penché, qu'elle ne le voyait pas. Puis, terrifiée, elle se précipita, elle le tira violemment par son veston.

par une Église dont le texte sacré raconte comment un héros incompris de la masse fit de sa mort l'exemple de l'esprit de sacrifice qu'il incarnait : « En vérité, trop tôt mourut cet Hébreu que vénèrent les prêcheurs de lente mort; et pour beaucoup, depuis, ce fut fatalité que trop tôt il soit mort. » Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 102. C'était reprendre une idée que Mme de Staël avait développée en 1813 dans ses *Réflexions sur le Suicide*, où, malgré sa condamnation de la mort volontaire, elle envisageait la mort du Messie comme volontaire et édifiante entre toutes : « le plus grand exemple du sacrifice de la vie n'est-il pas la base de la croyance des chrétiens? Et cet exemple ne fait-il pas ressortir le contraste qui existe entre le martyr et le suicide? Le martyr sert la cause de la vertu en livrant son sang pour l'enseignement du monde; celui qui se rend coupable du suicide pervertit toutes les idées de courage et fait de la mort même un scandale. » Mme de Staël, *Réflexions sur le suicide*, dans *Œuvres complètes, série I : Œuvres critiques*, op. cit., t. I, p. 365. Jadis, l'écrivaine avait pu défendre le suicide intempestif en tant qu'acte courageux et noble, arguant en 1796 dans *De l'influence des passions* que « [r]ien [...] n'inspire autant d'horreur que la possibilité d'exister uniquement, parce qu'on ne sait pas mourir ». *Idem*, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, d'abord paru en 1796, repris dans *Œuvres complètes, série I*, op. cit., t. I, p. 271. Avec *Les Réflexions sur le suicide*, Mme de Staël revient sur ses emportements sentimentaux d'antan et prétend renouer avec l'esprit éclairé et rationnel des Lumières; opposant le haut sacrifice de soi accompli par le Christ au suicide passionnel que plus jeune elle célébrait, elle pontifie désormais : « Le suicide nous soustrait à la nature aussi bien qu'à son auteur. » *Idem*, *Réflexions sur le suicide*, op. cit., p. 368. Elle s'affiche protestante, croyante et pratiquante, libre d'esprit mais pondérée, entièrement soumise à sa foi, pour constater que, de façon semblable aux grands textes de l'Antiquité païenne, la Bible ne recèle que des suicides de héros qui « se dévouent à la mort pour accomplir un dessein qu'ils croient noble et salutaire », précise-t-elle, méditant les Évangiles : « [N]ulle part on ne trouve des exemples du suicide dont le dégoût ou les peines de la vie soient l'unique cause. Nulle part ce suicide, qui n'est qu'une désertion du sort, n'a été considéré comme possible. On a beaucoup dit qu'il n'y avait aucun passage de l'Évangile qui indiquât la désapprobation formelle de cet acte. Jésus-Christ dans ses discours remonte plutôt aux principes des actions qu'à l'application détaillée de la loi : mais ne suffit-il pas que l'esprit général de l'Évangile tende à consacrer la résignation? » *Ibid.*, p. 360.

« Claude! Claude! Que fais-tu? »
 Il s'était retourné, d'une pâleur de linge, les yeux fous.
 « Je regarde. »
 Mais elle ferma la fenêtre de ses mains tremblantes, et elle garda une telle angoisse, qu'elle ne dormait plus la nuit. (*L'Œ* 307-308.)

Subséquente à cette scène qui rappelle Mlle de Varandeuil rattrapant Germinie penchée à la fenêtre, hypnotisée par les pavés sous elle – le veston de Claude vaut bien la jupe de l'héroïne des frères Goncourt (*GL* 214) –, est la scène rappelant la course nocturne de la Désirée Delobelle d'Alphonse Daudet à travers Paris dans *Fromont jeune et Risler aîné* (*FjRa* 1093-1094). Claude en pleine nuit se rend aux abords de la Seine, là précisément où lui est venue la fameuse idée de peindre une vue du fleuve. Retrouvons-le « dans sa raideur entêtée, les yeux sur la pointe de la Cité, qu'il ne voyait pas » (*L'Œ* 340), campant son rôle de « voyant maudit¹⁵⁰ », comme l'appelle Guichardet :

Il était venu, appelé par elle, et il ne la voyait pas, au fond des ténèbres. Il ne distinguait que les ponts, des carcasses fines de charpentes se détachant en noir sur l'eau braisillante. Puis, au-delà, tout se noyait, l'île tombait au néant, il n'en aurait pas même retrouvé la place, si des fiacres attardés n'avaient promené, par moments, le long du Pont-Neuf, ces étincelles filantes qui courent encore dans les charbons éteints. [...] Où donc avait sombré l'île triomphale? Était-ce au fond de ces flots incendiés? Il regardait toujours, envahi peu à peu par le grand ruissellement de la rivière dans la nuit. Il se penchait sur ce fossé si large, d'une fraîcheur d'abîme, où dansait le mystère de ces flammes. Et le gros bruit triste du courant l'attirait, il en écoutait l'appel, désespéré jusqu'à la mort.

[...] Mais Claude était resté tout droit, luttant contre cette douceur de mourir; et il ne bougea pas d'une heure encore, n'ayant plus la conscience du temps, les regards toujours là-bas, sur la Cité, comme si, par un miracle de puissance, ses yeux allaient faire de la lumière et l'évoquer pour la revoir. (*L'Œ* 340.)

Dans l'espoir de renouer son époux à la vie, Christine, qui l'avait suivi jusqu'au pont des Saints-Pères, le confronte. « C'est vrai, j'ai eu la pensée affreuse... », répond-il : « Je l'aurais fait, et j'ai résisté en songeant à ce tableau inachevé... » (*L'Œ* 349.) Ainsi, par souci de finir sa dernière toile, Claude recule dans ses velléités suicidaires.

Ce n'est que partie remise, car quelques heures plus tard, il se pend face à sa toile. Mais, objectera-t-on peut-être, se suspendre au bout d'un nœud coulissant ne

¹⁵⁰ Jeanine Guichardet, *loc. cit.*, p. 114.

réalise nullement la plongée dont Claude a senti l'envie par deux fois. Ce serait oublier le phrasé qu'emploie Zola pour décrire le suicide de son héros. S'étant muni d'une corde retenant son tableau inachevé à l'échafaud lui servant de chevalet, Claude l'attache à une traverse surélevée et se la passe autour du cou en grimpant sur une plate-forme : « Puis, de là-haut, il avait sauté dans le vide. » (*L'Œ* 352.) Un tel saut non seulement effectue la plongée que promettaient la défenestration puis la noyade, mais concrétise du même geste le rêve de gloire et de postérité caressé si ardemment par Claude et Sandoz, celui qui motive leur entière carrière de créateurs, le rêve de remplir ici-bas par leurs œuvres le vide que leur départ dans l'au-delà laissera : « À quoi bon vouloir combler le néant?... Et dire que nous le savons, et que notre orgueil s'acharne! », se lamentait l'écrivain en parlant de ses œuvres et de celles du peintre (*L'Œ* 321). Voyant que ses œuvres ne comblent pas la vacuité de l'existence – c'est bien en cela qu'elles lui paraissent incomplètes –, Claude s'est résolu à l'emplir de lui-même, avec son corps, en s'y plongeant tout entier, en plongeant Lantier « dans le vide », façon de remplir ce dernier du mieux qu'il peut. Son geste fatidique, surtout énoncé de la sorte, répond au besoin de compenser une existence absurde, dépourvue de sens comme de pérennité; il prend le sens d'une tentative désespérée, un moyen imparfait peut-être, vain sans doute, d'occuper l'espace vacant de l'abîme fascinante qu'il sent sous ses pieds. Et le plus fort dans cette histoire, c'est qu'il parvient par ce procédé à prendre plus de place que de son vivant, comme en fait foi le regard posé sur lui par son épouse : « il pendait là, grandi affreusement dans sa raideur immobile » (*L'Œ* 352). Myriam Watthee-Delmotte a éloquemment démontré que Claude en se juchant en surplomb de son œuvre pour se pendre « assume totalement son malheur pour pouvoir être pleinement lui-même¹⁵¹ » – plénitude et complétude dont Claude n'aura su se pourvoir autrement.

¹⁵¹ Myriam Watthee-Delmotte, « Une lecture de la spatialité zolienne », *loc. cit.*, p. 429.

Preuve que ce suicide octroie une victoire à Claude dans la grande lutte qu'il a menée, son maître à penser et son meilleur ami, Bongrand et Sandoz, à la dernière page du livre, s'accordent pour lui donner raison :

« Au moins, en voilà un qui a été logique et brave, continua Sandoz. Il a avoué son impuissance et il s'est tué.

– C'est vrai, dit Bongrand. Si nous ne tenions pas si fort à nos peaux, nous ferions comme lui... N'est-ce pas?

– Ma foi, oui. Puisque nous ne pouvons rien créer, puisque nous ne sommes que des reproducteurs débiles, autant vaudrait-il nous casser la tête tout de suite. » (*L'Œ* 363.)

Et le mot de la fin, cette phrase de Sandoz sur laquelle la critique zolienne a tant glosé, y voyant plus souvent qu'autrement un éveil en sursaut, un regain d'énergie, une franche invalidation des désespérantes réflexions du « romancier alors dans toute la force de son labeur et de sa renommée » et du « peintre déclinant et couvert de gloire » (*L'Œ* 363), nous semble passablement moins univoque qu'à la majorité des lecteurs. La phrase de Sandoz tient en deux mots : « Allons travailler. » (*L'Œ* 363.) Travailler? Pourquoi? parce que nous nous relevons les manches devant l'adversité ou parce que nous ne savons rien faire d'autre? parce que nous sommes esclaves d'un boulot absolument vain? À l'évidence, la résilience qu'on a prêtée à cet arrêt de Sandoz entre en concurrence avec tout un appareil de considérations plus sombres qu'il ne faut pas négliger, ce que Patrick Brady a souligné avant nous, mais dans une perspective tout autre¹⁵². Pour nous, la directive qu'énonce Sandoz à la dernière ligne

¹⁵² « Zola, par la bouche de Sandoz, [...] affirme que la création artistique procède d'une vocation inexplicable, qu'elle promet une immortalité purement illusoire et aboutit inévitablement à l'échec; et souligne la nécessité de préparer un nouvel art à base scientifique, purgé de romantisme, pour l'avènement du vingtième siècle. / Dans chacun de ces domaines : [...] création artistique et progrès intellectuel, il flétrit *l'orgueil* : celui de l'homme qui voit toute la création sous des perspectives qui le flattent (« la hiérarchie imbécile dont notre orgueil se berce »); celui de l'artiste qui croit créer des œuvres parfaites [...] pour conquérir une immortalité illusoire [...]; celui enfin du savant qui s'attend à pouvoir tout expliquer presque immédiatement (« cet excès d'activité et d'orgueil dans le savoir devait nous rejeter au doute »). Cet orgueil, cette ambition démesurée est ce qui détruit Claude Lantier. / Zola dit : il ne faut pas trop demander à la science trop vite; résistez à ce sentiment de déception, de dépression, de doute, de pessimisme; ne tournez pas le dos à la science, à la vérité, à la réalité pour retourner à l'idéalisme romantique, au mysticisme, au surnaturel; patientez encore un peu, travaillez entre temps, et faites confiance à l'avenir que nous prépare la science en nous apportant connaissances, explications, sécurité, bonheur. » Patrick Brady, *L'Œuvre d'Émile Zola, op. cit.*, p. 265. Brady cite Émile Zola (*L'Œ* 46, 359-360).

de *L'Œuvre* résonne surtout avec les tout derniers mots prononcés par le héros de son vivant : « Oui, oui, j'y vais ! », avait-il répondu au « troisième appel » de la voix lui disant de retourner en hâte à sa toile (*L'Œ* 352). Sous cet angle, aller se tuer correspond à aller travailler pour Claude.

En somme, contrairement à la plupart de ses tentatives créatrices et aussi contrairement à ses deux premiers contacts prolongés avec la pulsion de mort, la troisième est la bonne, et Claude en se pendant vient à bout de ses potentialités. Il se fait et s'achève d'un coup. Trois fois l'« affreuse pensée » le prend, trois fois la voix « impérieuse » l'appelle (*L'Œ* 349, 351). De même, jamais deux sans trois : s'il n'y a que deux de ses toiles qui aient été exposées – ce sont les deux qui se démarquent assez pour que Zola leur donne un titre (*Plein air* et *l'Enfant mort*) –, la dernière toile a un nom. Elle s'appelle *L'Œuvre*¹⁵³. Et celle-là aussi, au contraire de ce qu'on peut croire, Claude l'a achevée.

Pour bien comprendre comment, il nous faut revenir en arrière un peu et constater que Claude ne cesse de refaire le même tableau. La première description de *Plein air* constitue un clin d'œil évident à Édouard Manet, comme si Claude avait combiné l'*Olympia* exposée au Salon de 1865 au *Bain* du Salon des Refusés de 1863 (aussi connu sous le nom de *Déjeuner sur l'herbe*), en donnant à la femme nue assise du *Bain* la pose étendue et lascive de celle de l'*Olympia*, tout en refaisant le *Bain* non

¹⁵³ Nous nous permettons de reprendre l'idée de Patrick Brady, qui quant à lui appelle « *La Cité de Paris* » la dernière œuvre de Claude, cette « grande toile qui l'obsède pendant des années ». Patrick Brady, *Le Bouc émissaire chez Émile Zola*, *op. cit.*, p. 250. S'attardant au titre du roman de Zola, Belinda Cannone y va d'une leçon de vocabulaire fort éclairante pour notre propos : « l'"œuvre" [...], matérielle, concrète, palpable, impose son objectivité, tandis que l'"art" demeure une notion abstraite, qui échappe à l'analyse. C'est pourquoi Zola a intitulé son roman *L'Œuvre*, renvoyant ainsi au travail et à son résultat, et non à une idée ou un concept. » Belinda Cannone, *op. cit.*, p. 25. Une lettre de juillet 1885 (la rédaction était entamée depuis deux mois) confirme que, dans l'esprit de l'auteur, le titre du quatorzième roman de la série renvoie directement à la dernière toile de Claude : « Le roman s'appellera sans doute *L'Œuvre*. J'ai beaucoup cherché, je n'ai rien trouvé qui indiquât mieux le sujet. C'est en effet l'histoire d'une œuvre, la genèse et le drame de l'œuvre dans le cerveau d'un artiste. » Émile Zola, lettre à Jacques van Santen Kolff du 26 juillet 1885, *Correspondance*, *op. cit.*, t. V, p. 289. Nous soulignons.

seulement dans le sujet, mais encore dans la disposition des figures, la facture de l'ensemble, le coup de pinceau et les présupposés esthétiques derrière les choix du peintre. Détail notable, Claude ambitionne, et le format de sa toile en chantier dépasse sensiblement les dimensions de l'original (deux mètres par deux mètres et demi) :

C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil; seule à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière, très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttaient en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une opposition noire, il s'était tout bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe. (L'Œ 33.)

On reconnaît dans ces lignes le parti pris fondamental d'un artiste « que la passion de la nature dévor[e] », se vouant à reproduire la réalité « étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit », c'est-à-dire sans concessions, à travers l'écran déformant nécessaire, qui est celui de sa personnalité (L'Œ 33, 44). « Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre? Est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait? » (L'Œ 44), clame le peintre¹⁵⁴. Il met si bien dans

¹⁵⁴ Significatives sont les lignes qu'accorda Zola en 1867 à défendre la peinture de Manet : « Les peintres, surtout Édouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère; c'est cette chair ferme, modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes, et surtout cette délicieuse silhouette de femme en chemise qui fait, dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes; c'est enfin cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendu avec une simplicité si juste, toute cette page admirable dans laquelle un artiste a mis tous les éléments particuliers et rares qui étaient en lui. » *Idem*, « Édouard Manet », d'abord paru dans la *Revue du XIX^e siècle* du 1^{er} janvier 1867, publié en brochure la même année sous le titre *Édouard Manet : étude biographique et critique*, repris dans *Œuvres complètes*, t. XII, p. 837. De l'*Olympia*, ce « chef-d'œuvre » qui « est véritablement la chair et le sang du peintre », Zola célébra le côté manifestement parisien et réaliste du rendu de la jeune femme : « Lorsque nos artistes nous donnent des Vénus, ils corrigent la nature, ils mentent. Édouard Manet

Plein air ce qu'il porte en lui, ce qui travaille ses entrailles, que les deux figures principales du tableau sont peintes à partir du modelé des deux personnes les plus importantes pour lui : Christine, sa future épouse, sert de modèle à la femme nue étendue suivant la posture dans laquelle il l'a découverte au lendemain de leur rencontre¹⁵⁵; et Sandoz, son camarade du collège, fidèle ami de toujours, qui, « par amitié, et pour lui éviter les frais d'un modèle, avait offert de lui poser le monsieur du premier plan » (*L'Œ* 33). À cette dimension éminemment personnelle, voire intime, des modèles à partir desquels Claude entreprend de « tout voir et tout peindre! » (*L'Œ* 46), se surajoutent un certain nombre de constantes dans le traitement du réel dépeint et dans l'objectif poursuivi par le peintre avec chaque toile. D'une part, on remarque qu'une dimension mythologique harnachée à de l'onirique se dégage de *Plein air* : « la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours, ainsi qu'une chair de songe, une Ève désirée naissant de la terre » (*L'Œ* 47). D'autre part, le style de Claude s'affirme par un aspect provocateur, voire choquant qui, frisant l'obscène, détache ses productions au sein du lot : « Le public ne comprendra pas... Le public trouvera ça cochon... Oui, c'est cochon » (*L'Œ* 48), prédit Dubuche, mettant le doigt sur ce qui causera l'échec de *Plein air*, nommément le fait qu'une telle scène renvoie, ne serait-ce que tacitement, à une réalité bien parisienne qui était à l'époque un problème à la fois courant et fort délicat – la prostitution au Bois de Boulogne. Nous touchons au dernier point à signaler à propos de cette première offrande de Claude au public parisien; elle s'inscrit dans la volonté toujours renouvelée chez lui d'assujettir Paris, dessein déjà librement avoué par « les

s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité ; il nous a fait connaître Olympia, cette fille de nos jours, que vous rencontrerez sur les trottoirs et qui serre ses maigres épaules dans un mince châle de laine déteinte. » *Ibid.*, 837, 838, 839.

¹⁵⁵ Le parallèle instauré par Zola entre les deux passages est patent : « La jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap; et, anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si inconsciente, que pas une onde ne passait sur sa nudité pure. [...] Elle avait passé le bras droit sous sa nuque, sa tête ensommeillée se renversait, sa poitrine confiante s'offrait, dans une adorable ligne d'abandon; tandis que ses cheveux noirs, dénoués, la vêtaient encore d'un manteau sombre. / "Ah! fichtre! Elle est bigrement bien!" / C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. » (*L'Œ* 19.)

trois inséparables » du collège de Plassans, Dubuche l'architecte, Sandoz l'écrivain et Claude le peintre, qui « avaient réalisé leur rêve de se retrouver ensemble à Paris, pour le conquérir » (*L'Œ* 42). Ainsi, forcer Christine à poser pour lui aura déjà été une petite victoire à ce compte, puisque très clairement Claude voit en elle l'âme vivante de la Capitale, elle est pour lui Paris incarné, comme l'a noté Anthony John Evenhuis¹⁵⁶. Bien sûr, le problème pour « ce peintre admirablement doué, qui faisait rire tout Paris comme le dernier des barbouilleurs » (*L'Œ* 129), c'est que sa prodigieuse originalité sème l'hilarité et l'indignation générales au lieu d'imposer le respect espéré; à témoin le bilan qu'il dresse du Salon des Refusés :

« Eh bien! quoi? criait-il, le public rit, il faut faire l'éducation du public... Au fond c'est une victoire. Enlevez deux cents toiles grotesques, et notre Salon enfonce le leur. Nous avons la bravoure et l'audace, nous sommes l'avenir... Oui, oui, on verra plus tard, nous le tuerons, leur Salon. Nous y entrerons en conquérants, à coups de chefs-d'œuvre... Ris donc, ris donc, grande bête de Paris, jusqu'à ce que tu tombes à nos genoux! » (*L'Œ* 135.)

Si au départ le peu de sérieux que lui accorde le public fouette son ardeur, bientôt l'incompréhension universelle devant son œuvre le blessera cruellement et l'aigra. C'est que « Paris le hant[e] » (*L'Œ* 163).

Voilà les grand traits de l'esthétique picturale de Claude : ses tableaux sont personnels, croqués sur le vif (et jamais parfaits), revendiquent une modernité de style, inclinent à l'onirique et au mythologique romantiques, se chargent d'obscénité ou du moins de tonalités « immorales » aux yeux de ses contemporains et problématisent de façon plutôt crue la réalité parisienne. Au fond, sa peinture résume sa personne. Même *l'Enfant mort*, cette toile dont Véronique Cnockaert a montré qu'elle est « un camée du Paris du dix-neuvième siècle », constitue une synthèse du créateur qui l'a produite, puisqu'elle est la reproduction du petit Jacques, c'est-à-dire la reproduction sur toile du produit de l'accouplement entre le peintre et son modèle

¹⁵⁶ « [H]e discerns in her the living soul of the city, its complement of the life-force in human form. » Anthony John Evenhuis, *Messiah or Antichrist? A Study of the Messianic Myth in the Work of Zola*, Newark (DE); Londres, University of Delaware Press; Associated University Presses, 1998, p. 141. Si la femme de Claude incarne Paris, Zola confère à Paris les attributs d'une femme, ainsi que le démontre Belinda Cannone, *op. cit.*, p. 124.

favori, Christine. Vivante incarnation d'« une tare ou dégénérescence qu'il faut absolument cacher », le petit Jacques en même temps est un miroir cruel pour le peintre, note Cnockaert, car « [l]a présence continuelle de cette maladie progéniture dans l'atelier soumet le regard de Claude à l'incontournable représentation de l'expression caricaturale de son propre génie¹⁵⁷ ». Or, ce tableau-là, si obscène soit-il, est une parfaite réussite. Voyons la scène où le décès du petit Jacques déclenche le travail du peintre :

Claude s'était mis à marcher, dans un besoin nerveux de changer de place. La face convulsée, il ne pleurait que de grosses larmes rares, qu'il essuyait régulièrement, d'un revers de main. Et, quand il passait devant le petit cadavre, il ne pouvait s'empêcher de lui jeter un regard. Les yeux fixes, grands ouverts, semblaient exercer sur lui une puissance. D'abord, il résista, l'idée confuse se précisait, finissait par être une obsession. Il céda enfin, alla prendre une petite toile, commença une étude de l'enfant mort. Pendant les premières minutes, ses larmes l'empêchèrent de voir, noyant tout d'un brouillard : il continuait de les essuyer, s'entêtait d'un pinceau tremblant. Puis, le travail sécha ses paupières, assura sa main ; et, bientôt, il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle, un sujet dont l'étrange intérêt le passionna. Ce dessin exagéré de la tête, ce ton de cire des chairs, ces yeux pareils à des trous sur le vide, tout l'excitait, le chauffait d'une flamme. Il se reculait, se complaisait, souriait vaguement à son œuvre.

Lorsque Christine se releva, elle le trouva ainsi à la besogne. Alors, reprise d'un accès de larmes, elle dit seulement :

« Ah ! tu peux le peindre, il ne bougera plus ! » (*L'Œ* 267.)

« L'acte créateur qui métamorphose son enfant en épiphanie, en une "chose unique et sacrée, visible pour lui seul" [...], offre à Claude l'opportunité de s'approprier la naissance de son fils en faisant de lui ce qu'il ne fut pas dans la vie, une œuvre "réussie"¹⁵⁸ », souligne Cnockaert. Sandoz « *frémit* de pitié et d'admiration devant la petite toile », attestant que le frisson romantique s'y trouve, et « plein d'éloges » pour le réalisme du rendu il célèbre ce « chef-d'œuvre de clarté et de puissance » : « C'était un des bons *morceaux* de jadis » (*L'Œ* 267, nous soulignons), tranche-t-il, signalant par là la capacité et même le talent de son ami pour les œuvres inachevées.

¹⁵⁷ Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : l'enfant mort », *loc. cit.*, p. 361, 356-357. « En effet, la tête de Claude est aussi d'une taille remarquable ; c'est ce qui frappa Christine quand elle le vit pour la première fois : "Comme il l'avait terrifiée depuis la veille, avec sa forte barbe, sa grosse tête, ses gestes emportés !" », ajoute Cnockaert. *Ibid.*, p. 357, note 19. Cnockaert cite Émile Zola (*L'Œ* 22).

¹⁵⁸ Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : l'enfant mort », *loc. cit.*, p. 358. Cnockaert cite Émile Zola (*L'Œ* 295).

Il est donc difficile de soutenir, comme le fait Bruno Foucart, que « Zola, malgré son amitié, ne pouvait comprendre le vrai Cézanne », sous prétexte qu'il manquait à l'auteur des *Rougon-Macquart* la sagacité nécessaire pour deviner que Cézanne allait tirer, « de son incapacité continue à finir, de ce continuel recommencement d'une création inachevée [...] non un tableau parfait, selon le rêve mortifère de Claude, mais un œuvre¹⁵⁹ ». Loin d'appréhender *L'Œuvre* comme la preuve d'une incompréhension essentielle entre Zola et Cézanne (le romancier verrait dans l'incapacité de parachever ses projets artistiques le signe d'une impuissance stérile chez son ancien ami aixois), tout au plus admettrons-nous que Claude, personnage composite, n'a pas su entrevoir la possibilité de faire de l'inachèvement une poétique originale et féconde. D'où ses doutes, son éternelle insatisfaction, son acharnement à corriger et combler de peinture des toiles déjà géniales quoique incomplètes.

Ce qu'enseigne la scène du petit Jacques qui, aussitôt décédé, se mue en modèle apte à éveiller la plus grande habileté chez son père ne relève pas que de la poétique picturale. La technique du peintre aussi est mise en cause par « [c]es instants volés à ce petit être inerte, sorte de veillée mortuaire créatrice¹⁶⁰ », selon la formule de Béatrice Vernier-Larochette. En effet, que remarquons-nous? Que ce petit être dont l'agitation continue irritait tant Claude s'immobilise, et spontanément les gestes du peintre deviennent mieux assurés, sa passion est attisée, l'artiste atteint soudain son plein potentiel. La raison en est que le modèle qu'il a devant lui ne bouge plus, restera tel à jamais, n'offrira pas au peintre l'occasion de constater combien ce détail-ci ou cette paupière-là ont changé depuis la dernière pose ou depuis le dernier coup d'œil. Le cadavre est mis en bière et disparaît, il n'existera plus que sur la toile qu'a peinte son père et de là demeurera pour l'éternité figé dans la pose exacte qu'il avait.

¹⁵⁹ Bruno Foucart, « Préface », *loc. cit.*, p. 11.

¹⁶⁰ Béatrice Vernier-Larochette, « *L'Œuvre* : chimère de la création artistique et précarité humaine », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 54, no 82 (2008), p. 131.

Ce peintre a beau s'extasier devant la vie, l'exalter, dire et revendiquer son amour pour la vie mouvante, répéter à qui veut bien l'entendre qu'il entend charger sa toile de l'énergie vitale et du mouvement qui font la dynamique du vivant, il est plus habile à peindre la mort, les natures mortes viennent plus aisément à son pinceau. Il aurait donc dû s'en tenir aux ambitions qu'il exprimait à seize ou dix-sept ans, dans *Le Ventre de Paris*, où il rêvait de « natures mortes colossales¹⁶¹ ». D'ailleurs, au contraire des autres toiles revenues du Palais de l'Industrie que Claude a toutes démolies dans la fureur de les trouver inexactes, il n'est nullement question d'éventrer *l'Enfant mort* après son exposition au Salon, malgré la terrible réception que le public parisien y a réservé : « Oh ! l'horreur ! Est-ce que la police devrait permettre une horreur pareille ! », s'indigne une « femme ravissante, l'allure délicate et fluette d'une bergère », lorsqu'elle croise du regard *l'Enfant mort* (*L'Œ* 295). Sans doute est-ce parce que l'image que Claude voit sur sa toile quand le petit tableau lui revient ne diffère pas, ne peut différer, de celle qu'il a en tête, puisqu'il n'a évidemment plus revu le modèle. Aussi, lui qui ne cesse de répéter vouloir « prouver » qu'il n'est « pas une brute », se montre-t-il d'une brutalité certaine avec ses modèles : « Brusquement, il cria à Sandoz : / "Eh !" dis donc, si tu voulais bien ne pas t'avachir ! » (*L'Œ* 33, 43.) Il ne traite pas Christine autrement. Quand « [p]endant un mois, il la t[ient] huit heures par jour, nue, les pieds malades d'immobilité » (*L'Œ* 253), il se fâche de ne la trouver plus telle qu'il l'avait vue à l'aube du premier jour, assommée de fatigue : « c'est évidemment ça qui me fiche dedans... Ah ! pas de chance ! », se plaint-il devant l'épouse qui lui a donné un fils au prix de sa figure d'antan (*L'Œ* 254). Certes, son épouse a changé et ne correspond plus exactement à « la femme couchée de *Plein air*, qu'il avait seule gardée, en la coupant dans le tableau, lorsque celui-ci était revenu du Salon des Refusés » (*L'Œ* 252). Mais Claude se trompe. Le problème de Christine n'est pas tant que, chez elle désormais, « le ventre et les seins, dame ! ça se gâte », comme le formule cruellement son mari

¹⁶¹ Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 623.

(L'Œ 254). Ce qu'il lui manque, c'est l'immobilité de la personne assoupie ou décédée : « l'attraction que la dépouille de son jeune fils Jacques fait naître chez Claude Lantier [...] n'est », abonde Véronique Cnockaert, « que la réitération de celle que produisit Christine, sa femme, quand il la vit endormie sur son lit, au lendemain de leur première rencontre¹⁶² ». Si seulement la femme nue de son tableau ultime pouvait surgir des eaux couchée, dans une pose alanguie, plutôt que debout et droite dans sa fierté de déesse, Claude pourrait la recopier telle quelle en un tournemain...

Allant plus loin, « Claude chosifie, instrumentalise Christine, comme si chaque trait, chaque coup de pinceau la vidait de sa substance », note Cnockaert : « s'il théorise la vie qu'il faut peindre, son art, loin de l'équivaloir au Dieu dispensateur de vie, fait de lui un meurtrier¹⁶³ ». À croire que pour donner de la vie à l'œuvre peinte il fallait en retirer au modèle dont on s'inspire. Et le plus étonnant est l'entrain que met sa principale victime à se laisser évider ainsi, en une page terrible :

Pendant des mois, la pose fut ainsi pour elle une torture. La bonne vie à deux avait cessé, un ménage à trois semblait se faire, comme s'il eût introduit dans la maison une maîtresse, cette femme qu'il peignait d'après elle. Le tableau immense se dressait entre eux, les séparait d'une muraille infranchissable; et c'était au-delà qu'il vivait, avec l'autre. Elle en devenait folle, jalouse [...], n'osant avouer son mal dont il l'aurait plaisantée. Et pourtant, elle ne se trompait pas, elle sentait bien qu'il préférerait sa copie à elle-même, que cette copie était l'adorée, la préoccupation unique, la tendresse de toutes les heures. Il la tuait à la pose pour embellir l'autre, il ne tenait plus que de l'autre sa joie ou sa tristesse, selon qu'il la voyait vivre ou languir sous son pinceau. N'était-ce donc pas de l'amour, cela? et quelle souffrance de prêter sa chair, pour que l'autre naquît, pour que le cauchemar de cette rivale les hantât, fût toujours entre eux, plus puissant que le réel, dans l'atelier, à table, au lit, partout! [...]

Et ce fut dès lors que Christine, décidément battue, sentit peser sur elle toute la souveraineté de l'art. [...] Les toiles grandissaient comme des blocs, les plus petites lui semblaient triomphales, les bonnes l'accablaient de leur victoire; tandis qu'elle ne les jugeait plus, à terre, tremblante, les trouvant toutes formidables, répondant toujours aux questions de son mari :

« Oh! très bien!... Oh! superbe!... Oh! extraordinaire, extraordinaire, celle-là! »

Cependant, elle était sans colère contre lui, elle l'adorait d'une tendresse en pleurs [...]. (L'Œ 244.)

¹⁶² Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : l'enfant mort », *loc. cit.*, p. 352.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 353-352.

Michel Serres a raison de les voir, elle et lui, « malades à jamais de l'instinct de mort¹⁶⁴ ». Le rut maladif auquel ils se livrent dans ces séances de copulation artistique procède d'un net détournement de la sexualité vers un objet autre que le sexe opposé, désir contre nature selon la *doxa* positiviste conservatrice de l'époque. Christine, écrasée de terreur devant l'art de Claude « comme devant ces puissants dieux de colère, que l'on honore, dans l'excès de haine et d'épouvante qu'ils inspirent » (*L'Œ* 244), détourne son amour de son époux à demi impuissant vers l'œuvre toute-puissante¹⁶⁵. Quant à Claude, il aura beau s'escrimer à l'animer de ses élans d'amour les plus acharnés, sa Galatée ne prendra pas vie. La mouture du mythe de Pygmalion que donne à lire Zola dans *L'Œuvre* est encore plus raffinée et sordide que l'originale, puisque entièrement dépourvue de magie.

Pour voir une œuvre d'art s'animer réellement, il n'y a peut-être que le suicide. Du moins Claude peut-il avoir été amené à le penser¹⁶⁶, suite à l'épisode où la « grande nudité vierge » (*L'Œ* 224) de la *Baigneuse* de Mahoudeau (le sculpteur de la bande des plein-airistes) s'écroule comme un château de cartes, son armature chauffée par le poêle trop rapproché ayant cédé sous son poids colossal :

L'émotion avait gagné Claude, dont les yeux se mouillaient, eux aussi, dans sa fraternité d'artiste. Il s'empressa, mais le sculpteur, après avoir réclamé son aide, voulait être le seul à ramasser ces débris [...]. Bientôt, la figure fut de nouveau entière, pareille à une de ces suicidées d'amour, qui se sont fracassées du haut d'un monument, et qu'on recolle, comiques et lamentables, pour les porter à la Morgue. (*L'Œ* 225.)

Car la *Baigneuse* effectivement, par ce saut dans le vide, a pris vie devant les yeux ahuris du peintre :

¹⁶⁴ Michel Serres, *op. cit.*, p. 343.

¹⁶⁵ Sur l'aspect sacrificiel de Christine, on consultera l'analyse de Belinda Cannone, *op. cit.*, p. 57-63.

¹⁶⁶ C'est en suivant une intuition d'Evenhuis que nous faisons de la *Baigneuse* un présage annonçant la mort de Claude : « *The dramatic scene of Mahoudeau's collapsing clay statue [...] is no doubt intended as another omen or preview of Claude's destiny – maybe as an object lesson sent to him by fate.* » Anthony John Evenhuis, *Messiah or Antichrist?*, *op. cit.*, p. 143.

Le poêle commençait à rougir, une grosse chaleur se dégageait. Justement, la Baigneuse, placée très près, semblait revivre, sous le souffle tiède qui lui montait le long de l'échine, des jarrets à la nuque. [...]

À ce moment, Claude, les yeux sur le ventre, crut avoir une hallucination. La Baigneuse bougeait, le ventre avait frémi d'une onde légère, la hanche gauche s'était tendue encore, comme si la jambe droite allait se mettre en marche.

[...]

Peu à peu, la statue s'animait tout entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. Et, brusquement, la tête s'inclina, les cuisses fléchirent, elle tombait d'une chute vivante, avec l'angoisse effarée, l'élan de douleur d'une femme qui se jette. (*L'Œ* 223-224.)

De fait, c'est par le suicide que Claude finira par s'accoupler à son œuvre, dans une dernière tentative de lui donner vie. La disposition des corps qui résulte de sa pendaison se donne à voir effectivement comme une sordide rencontre charnelle, si l'on suit les indications suggestives de Zola, qui accole le pendu à l'idole révéree :

En chemise, les pieds nus, atroce avec sa langue noire et ses yeux sanglants sortis des orbites, il pendait là [...], la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il lui eût soufflé son âme à son dernier rôle, et qu'il l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes. (*L'Œ* 352.)

À l'érotique plus ou moins discrète du lexique et de l'imagerie déployés par Zola s'ajoute celle, notoire mais que le romancier atténue par bienséance, qui est inhérente à la majorité des pendus : le phallus en érection. Tout au plus la reconnâtrons-nous dans cette « raideur » qui, nous l'avons vu, a « grandi affreusement » Claude suicidé (*L'Œ* 352). De sorte que la vision qu'a Christine lorsqu'elle découvre le forfait de son mari a tout de la tromperie extraconjugale. Un peu comme Gervaise, sa mère, a reçu son père, Auguste Lantier, dans sa boutique une nuit que Coupeau, « assommé par l'ivresse, cuvait sa bordée » dans la chambre attenante (*L'A* 632), Claude est allé retrouver sa maîtresse dans sa boutique à lui, l'atelier, pendant que son épouse, « foudroyée de sommeil », dormait dans la chambre (*L'Œ* 351). Christine à son réveil se trouve à surprendre le rut pervers de ce Pygmalion en chemise de nuit, la langue sortie, raidi et agrandi par le *rigor mortis*, oscillant au bout d'une corde, engagé tout contre cette femme nue, écrasée entre la toile et lui, comme si c'était un mur où s'appuyer pour tenir debout sous l'assaut furieux de ce prétendant qui l'aborde de

front, tous attributs dehors. Solution à la fois radicale et oblique au problème qui a tant préoccupé le peintre – charger sa toile d'énergie vitale, l'ensemencer de ce qu'il a dans le (bas) ventre, coller dessus quelque figure qui se tienne droite. Et puisque cette érotique morbide et obscène est toute sa poétique de peintre, la pendaison de Claude, contrairement à ce que prétend Watthee-Delmotte, ne peut être appréhendée comme une volonté chez lui de « signifi[er] de manière ultime son impuissance¹⁶⁷ » : il s'agit au contraire pour lui d'un moment d'extase suspendu dans l'infini, où le paroxysme de la libido artistique rejoint celui de la jouissance charnelle que nul abatement post-coïtal ne viendra jamais interrompre. Si, ainsi que le note Jean-Louis Cabanès, « [l]a *gestation* de la grande toile peinte [...] se présente à la fois *comme* une étreinte impossible, un onanisme pictural et en même temps *comme* une copulation fictive¹⁶⁸ », ce suicide-là en *est* la réalisation concrète.

Un détail du dernier long extrait que nous avons cité de *L'Œuvre* aura accroché l'œil des lecteurs perspicaces. Le pendu est décrit « comme s'il eût soufflé » à la Femme nue « son âme à son dernier râle » : aurait-il fini par se prendre lui-même comme modèle pour sa toile? Il semble que oui. Michel Serres a fort bien montré que cet ultime tableau de Claude, c'est Claude lui-même; que Claude avec cette toile veut se peindre lui-même obnubilé par l'île de la Cité, synecdoque valable de Paris : « Claude est une île¹⁶⁹ » résume Serres, il est cette île Saint-Louis qu'il habitait au début du roman. Voilà pourquoi le point de vue qu'il a eu de la Seine et de la Cité, sis au pont des Saints-Pères, le fascine tant, lorsque Christine et lui y viennent ensemble une fin d'après-midi :

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas [...]. Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre avec des petits flots dansants, fouetté de blanc, de bleu, de rose. Et le pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentelle noire, animé du perpétuel va-et-vient des piétons [...]. En dessous, la Seine continuait, au loin; on voyait les vieilles arches du Pont-Neuf, bruni de la rouille des

¹⁶⁷ Myriam Watthee-Delmotte, *loc. cit.*, p. 429.

¹⁶⁸ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, *op. cit.*, p. 268. Nous soulignons.

¹⁶⁹ Michel Serres, *op. cit.*, p. 347.

pierres; une trouée s'ouvrait à gauche, jusqu'à l'île Saint-Louis, une fuite de miroir d'un raccourci aveuglant; et l'autre bras tournait court, l'écluse de la Monnaie semblait boucher la vue de sa barre d'écume. [...] Mais ce qui tenait le centre de l'immense tableau, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité, cette proue de l'antique vaisseau, éternellement dorée par le couchant. (*L'Œ* 212-213.)

L'île Saint-Louis apparaît à Claude en dessous du pont des Arts, dans « une fuite de miroir d'un raccourci aveuglant », autant dire comme un reflet synthétique et fascinant de lui-même, tâchant en vain d'atteindre le haut palier de l'art. Le peintre voit cette barre de fer légère qui, suspendue à l'horizon, coupe l'île-Claude du ciel, tandis qu'à côté de celle-ci, contre elle, devant elle, l'écrasant de son poids massif, formidable d'importance et de mystère, s'impose la légendaire île-de-la-Femme, la Cité, synecdoque de Paris et de la Parisienne. Si cette vue convient tant au peintre, c'est encore parce qu'elle lui permet de synthétiser la régression qu'il incarne : « Il regarde vers l'est, le soir. Et vers l'amont de l'eau¹⁷⁰ », note Serres. C'est se retourner « vers la source et vers le passé¹⁷¹ ». Tout comme *Plein air* et *l'Enfant mort*, la dernière toile de Claude prend le sens d'une synthèse de la personne qu'il est à ce stade de sa vie. Elle répond bien entendu à l'ensemble des considérations esthétiques et techniques qui caractérisent les deux autres. À bien y penser, quoi de plus naturel que, après avoir tué Christine à la pose pour sa Vénus jaillissant des eaux du fleuve, il se tue lui-même, s'il veut se mettre dans ce tableau qui est tout lui?

Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* aussi avait mis des années de labeur à accoucher de sa dernière toile : « Oui, mon ami, se vantait-il, il faut de la foi, de la foi dans l'art, et vivre pendant longtemps avec son œuvre pour produire une semblable création¹⁷². » De plus, il croyait être parvenu à insuffler la vie à la figure de femme qu'il avait créée : « Ah! ah! vous ne vous attendiez pas à tant de perfection! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. [...] Mais elle a respiré, je crois! Ce sein, voyez? Ah! qui ne voudrait pas l'adorer à genoux? Les chairs

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 348.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 436.

palpitent. Elle va se lever, attendez¹⁷³. » L'érotique de la création picturale également constituait pour lui une source d'aveuglement : « Combien de jouissances sur ce morceau de toile ! », s'étonnait avec justesse Porbus, tandis que « [l]e vieillard absorbé [...] souriait à cette femme imaginaire¹⁷⁴ ». Et, lorsque Porbus et Poussin lui faisaient comprendre qu'ils ne décelaient pas la figure « merveilleusement belle » qu'il voyait, le vieux peintre extasié s'arrêtait net, blessé, inquiet :

Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela.

« Rien, rien ! Et avoir travaillé dix ans. »

Il s'assit et pleura. « Je suis donc un imbécile, un fou ! je n'ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher ! Je n'aurai donc rien produit¹⁷⁵ ! »

Le lendemain, lorsque Porbus inquiet était retourné à l'atelier du vieillard pour s'enquérir de lui, il apprenait « qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles¹⁷⁶ ». On a beaucoup dit du héros de *L'Œuvre* qu'il ne laissait rien derrière lui, que rien chez lui, non plus, ne restait, qu'à l'instar de Frenhofer il avait détruit tous ses tableaux, toutes ses esquisses, dépeçant l'une, anéantissant l'autre par le feu, tailladant ferme dans tous les tissus qu'il a barbouillés de son vivant. « Christ en damnation, il ne ressuscitera pas même à travers ses œuvres : elles ne lui survivront pas¹⁷⁷ », écrit par exemple Jeanine Guichardet. Du reste, la donnée est explicite dans le roman, et concerne même les toiles que Claude avait pu entamer dans les épisodes précédents des *Rougon-Macquart* : « Tu sais, mon tableau des Halles, mes deux gamins sur des tas de légumes, eh bien ! je l'ai gratté décidément : ça ne venait pas, je m'étais fichu là dans une sacrée machine, trop lourde encore pour mes épaules », admit-il à Sandoz (*L'Œ* 43). La référence concerne un projet qui remonte au *Ventre de Paris*, où Claude clairvoyant expliquait à Florent la « bataille des Gras et des

¹⁷³ *Ibid.*, p. 435.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 437.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 437-438.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 438.

¹⁷⁷ Jeanine Guichardet, « Un artiste à l'œuvre : Claude Lantier », *loc. cit.*, p. 118.

Maigres » qui régit l'existence moderne – transposition pittoresque de la loi du plus fort – et y allait de considérations prémonitoires :

Moi, je souffre d'être un Maigre. Si j'étais un Gras, je peindrais tranquillement, j'aurais un bel atelier, je vendrais mes tableaux au poids de l'or. Au lieu de ça, je suis un Maigre, je veux dire que je m'extermine le tempérament à vouloir trouver des machines qui font hausser les épaules des Gras. J'en mourrai, c'est sûr, la peau collée aux os, si plat qu'on pourra me mettre entre deux feuillets d'un livre pour m'enterrer¹⁷⁸...

Mais, en fait, Claude n'éradique pas toutes ses œuvres. Là encore, le texte zolien est explicite, à travers le récit que fait Sandoz des préparatifs funéraires de son ami :

– Pas un sou. Je croyais trouver les études qu'il avait faites sur nature pour son grand tableau, ces études superbes dont il tirait ensuite un si mauvais parti. Mais j'ai fouillé vainement [...]. Non rien à vendre, pas une toile possible, rien que cette toile immense que j'ai démolie et brûlée moi-même, ah! de grand cœur, je vous assure, comme on se venge! » (*L'Œ* 355.)

Sa dernière toile, celle qu'on peut appeler *L'Œuvre* dans la mesure où elle résume toute sa vie de producteur d'œuvres, dans la mesure où elle est ce qui le tue, dans la mesure où elle résume le roman entier auquel elle donne son nom¹⁷⁹, Claude l'a laissée intacte. Son dernier geste aura été de se coller contre elle très théâtralement.

En sorte que, dénigrant l'avis de Sandoz et peut-être aussi celui de Zola, il convient d'envisager cette œuvre ultime de Claude comme une peinture en trois dimensions, presque comme une de ces installations qu'on découvre de nos jours dans les musées d'art contemporain et dans les expositions *in situ*. À cet effet, faisons remarquer que Balzac déjà dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, à travers le discours du vieillard illuminé, insistait sur la tridimensionnalité de la peinture de Frenhofer en jouant sur la texture du salmigondis de couleurs et d'à-plats superposés :

[R]egarde la lumière du sein, et vois comme, par une suite de touches et de *rehauts* fortement empâtés, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et [...], à force de caresser le contour

¹⁷⁸ Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, dans *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. I, p. 805.

¹⁷⁹ Sur ce point, nous tirons notre inspiration d'une envolée presque lyrique de Michel Serres : « Œuvre de mort, œuvre qui tue. Qui tue ce qu'elle met en œuvre, celui qui met en œuvre, ceux qui n'ont pas d'œuvre et l'œuvre elle-même. Ça ne fonctionne jamais que pour la destruction. Claude pendu, abominable, devant l'œuvre mort-née. » Michel Serres, op. cit., p. 351-352.

de ma figure noyé dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur même de la nature¹⁸⁰.

Cabanès a montré qu'il s'agit là d'un point qu'ont en commun Frenhofer et Claude : « La toile peinte est pour eux une sorte de peau où la pâte, la couleur suggèrent la profondeur organique et le mouvement de la vie¹⁸¹. » Est-il moyen plus radical et plus assuré de reproduire « la rondeur même de la nature » qu'en collant la nature elle-même sur la toile, comme le fait Claude en se pendant? Ce moyen détient en outre, comme le fait remarquer Jeremy Worth, l'avantage de symboliser adéquatement son *attachement* psychique à la toile retenue par le même échafaud qui l'étrangle¹⁸². Donc, la mort de Frenhofer annonce celle de Claude tout en s'en différenciant. Les deux artistes meurent de ne pouvoir saisir l'absolu; Frenhofer détruit sa Catherine tandis que Claude l'étreint symboliquement et tente de lui donner la vie.

Rappelons qu'en 1881 le peintre Edgar Degas avait exposé *La Petite Danseuse de quatorze ans* (aussi intitulée *Grande Danseuse habillée*), sculpture célèbre (d'abord faite de cire, coulée dans le bronze après la mort du peintre) dont le réalisme sans concession reproduisait le modèle jusque dans ses défauts. Joris-Karl Huysmans raconte en effet que « le public, très ahuri et comme gêné, se sauve » devant « [l]a réalité de cette statuette [qui] lui produit un évident malaise; toutes ses idées sur la sculpture, sur ces froides blancheurs inanimées, sur ces mémorables poncifs recopiés depuis des siècles, se bouleversent¹⁸³ ». Plusieurs éléments de cette œuvre avaient contribué au grand scandale qu'elle causa : « la face malade et bise,

¹⁸⁰ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 437.

¹⁸¹ Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes*, op. cit., t. I, p. 149.

¹⁸² Parmi divers éléments de symétrie signalés dans *L'Œuvre*, Worth retient celui-là : « *his obsessive psychological attachment transformed at the end of his life into a lethal material cord.* » Jeremy Worth, « In Striated Space: Zola's Female Figures and their Symbolic Environments », *Excavatio*, vol. 23, nos 1-2 (2008), p. 207.

¹⁸³ Joris-Karl Huysmans, « L'exposition des Indépendants en 1881 », recueilli en 1883 dans *L'Art moderne*, repris dans *Écrits sur l'art : 1867-1905*, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006, p. 239, 240. « Tout à la fois raffinée et barbare avec son industriel costume, et ses chairs colorées qui palpitent, sillonnées par le travail des muscles, cette statuette est la seule tentative vraiment moderne que je connaisse, dans la sculpture », renchérit Huysmans. *Ibid.*, p. 240.

tirée et vieille avant l'âge¹⁸⁴ », selon l'appréciation de Huysmans; « [l]e museau vicieux de cette fillette à peine pubère, fleurette de ruisseau¹⁸⁵ », au goût de Jules Claretie; le visage d'apparence presque simiesque (« humain, trop humain » s'eût enthousiasmé Nietzsche); et plus encore l'emploi d'accessoires réels (bustier de soie, tutu en mousseline, cheveux naturels, ruban). Si, comme le confirme l'historien de l'art Pierre Cabanne, « [l]a combinaison du corps en cire et d'éléments réels est ce qui surprend le plus », c'est qu'elle s'adjoint à un traitement du sujet absolument dépourvu d'idéalisation : « jamais personne n'avait osé représenter ainsi, avec une aussi implacable vérité, une danseuse de l'Opéra, fût-elle débutante, tant à cet état s'attachaient grâce, souplesse et raffinement¹⁸⁶. »

Sous cet angle, la pendaison de Claude n'est jamais qu'un prolongement de cette tendance phare de l'art à la fin du siècle, et elle comporte – non seulement sur le plan ontologique ou identitaire, mais encore et surtout sur le plan artistique du peintre qu'il est – le surcroît de sens propre à l'héroïsme tel que l'entendaient les âges homériques, apte à résoudre le problème existentiel de l'homme déchu des téléologies et autres desseins intelligents, selon Jean-Pierre Vernant : « Voilà donc une solution à la condition humaine : trouver dans la mort le moyen de dépasser cette condition humaine, vaincre la mort par la mort elle-même, en faisant qu'on donne à la mort un sens qu'elle n'a pas, parce qu'elle en est absolument dénuée¹⁸⁷. » Aucun doute, le décès que se choisit le héros de *L'Œuvre* répond à cette conception héroïque de la mort alliant bravoure et génie, exploit et œuvre tangible. Bongrand pressentait déjà le bénéfice qu'il pouvait y avoir à procéder ainsi, sachant toutefois qu'il n'avait pas dans le ventre ce qu'il fallait pour pousser jusqu'au bout l'idée : « Ah! l'on devrait

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Jules Claretie, *La Vie à Paris : 1881*, Paris, Havard, 1881, p. 150.

¹⁸⁶ Pierre Cabanne, *Monsieur Degas*, Paris, Lattès, 1989, p. 186-187, 184. « "Bestialité" et "vice" étaient les termes les plus fréquents dans la bouche et sous la plume des critiques; quant au public, il voyait surtout dans cette *Petite danseuse de quatorze ans* la sœur cadette d'une des héroïnes de *L'Assommoir* de Zola, promise à l'alcoolisme ou à la prostitution! », ajoute Cabanne. *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁷ Jean-Pierre Vernant, *La Mort héroïque chez les Grecs*, *op. cit.*, p. 29.

avoir le courage et la fierté de s'étrangler, devant son dernier chef-d'œuvre! », avait-il conseillé à Claude, dans une heure noire (*L'Œ* 182).

Claude, lui, sait « marcher au travers de Paris, jusqu'à ce que la chaleur et l'odeur de bataille des pavés lui [aient] remis du cœur au ventre » (*L'Œ* 58). Il met un terme définitif au grand chantier qu'est sa toile, pose la touche finale à son chef-d'œuvre en s'y abîmant, fidèle en cela au programme arrêté par lui des années plus tôt : « ce qu'il ferait ensuite, ah! ce qu'il ferait, il le voyait *superbe et héroïque*, inattaquable, indestructible. » (*L'Œ* 207, nous soulignons.) Telle est, en effet, la mort qu'il se donne. Par conséquent, nous ne pouvons nous accorder avec Guichardet, qui, songeant aux toiles que Claude a éventrées « d'un coup de couteau » ou brûlées (*L'Œ* 235), voit en lui un « [a]rtiste plus que vaincu : anéanti, puisqu'il ne laisse "rien"¹⁸⁸ ». Avec son suicide, cet être foncièrement inachevé non seulement s'achève, il se parachève, en achevant du même geste sa toile inachevée; celle-ci s'incorpore, en tant que toile inachevable, à un ensemble plus vaste, en trois dimensions, qui, lui, est œuvre achevée.

Car ce n'est pas sa toile que Claude achève en se suicidant, mais son chef-d'œuvre, cette installation tridimensionnelle et composite, se composant de sa toile incomplète, de lui-même pendu auprès d'elle et de son atelier qui ne sert pas seulement de cadre mais forme partie intégrante de l'œuvre. Ce qu'apporte à cette grande œuvre l'inachevé de la toile, c'est l'illustration du caractère inachevable de toute peinture et de toute œuvre d'art, comme de tout écrit d'ailleurs, sur lesquels l'artiste (peintre, écrivain, sculpteur, musicien, etc.) peut repasser infiniment, pour retoucher tel coloris un peu terne ou refondre telle assonance malheureuse, et doit enfin se résoudre à soumettre un produit en voie d'achèvement. Et ce chef-d'œuvre réflexif, comme la plupart des installations artistiques d'aujourd'hui, est œuvre

¹⁸⁸ Jeanine Guichardet, *loc. cit.*, p. 119. Guichardet cite Émile Zola (*L'Œ* 356).

éphémère, bientôt démantelée après l'exposition et remise en pièces éparses et plus ou moins intactes çà et là, au hasard du talent et de la vision du conservateur.

Conclusion : le spectacle et les trois anges

Cinq ans plus tard, Oscar Wilde raconterait la réciproque – l'histoire de l'être qui détruisant le portrait qu'on a fait de lui se trouve à se détruire – avec *The Picture of Dorian Gray*¹⁸⁹, dont le héros éponyme empoigne le couteau avec lequel il a tué un peintre et le retourne contre le portrait que ce peintre avait préalablement réalisé de lui : « *As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. [...] He seized the thing, and stabbed the picture with it*¹⁹⁰. » Cependant, nul héroïsme n'intervient dans la destinée de Dorian, homme mesquin, narcissique et presque entièrement détestable, qui s'impose comme un véritable fléau suicidogène¹⁹¹. Et il est tentant, de même, cédant à la tonalité naturaliste du roman d'Émile Zola, de négliger la part belle que se réserve, envers et contre tous, le pauvre Claude Lantier dans *L'Œuvre*. C'est ce que fait avec brio Michel Serres lorsqu'il démontre que le grand coupable, dans l'hécatombe de l'art qui emporte Claude, c'est Sandoz :

Œuvre de mort. Comment moi, l'écrivain, j'ai réussi mon œuvre. Comment moi, et moi seul, ai passé le pont. Comme j'ai pu gagner dans ce champ de cadavres. Sandoz est, à la fin, un ordonnateur de pompes funèbres. Il a un gros chagrin, le pauvre. Il est forcé de s'occuper de tout. Pendant trois jours. Jamais il ne fut plus actif. Il s'en tire admirablement, comme s'il n'avait fait que ça tout au cours de sa vie. Et là, voyez-vous ça, il a payé partout. À la mairie,

¹⁸⁹ C'est à Max Milner que nous devons l'idée de rapprocher le classique anglais de Wilde de *L'Œuvre* de Zola. « L'artiste comme personnage fantastique », *loc. cit.*, p. 102.

¹⁹⁰ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, d'abord paru en 1891, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Popular Classics », 1994, p. 255. Étroite est la résonance entre ces deux romans : celui qui n'a cessé de planter des couteaux dans ses toiles périt lorsqu'il refuse d'éventrer sa dernière; celui qui volontiers plante une lame dans la chair humaine périt de retourner l'arme contre la toile.

¹⁹¹ Le roman de Wilde présente une pléthore de suicides : d'abord Sybil Vane, actrice tombée éperdument amoureuse de Dorian; puis Alan Campbell, jeune homme qui a fréquenté le héros et qui se trouve forcé par celui-ci de faire disparaître le corps de Basil Hallward, peintre assassiné par Dorian; en fait, le héros éponyme est si séduisant et si pervers qu'il provoque une sorte d'épidémie de suicides, son passage laisse une traînée de malheur et de dépravation, dont beaucoup de suicidés, si l'on se fie à ce qui est suggéré dans le roman, jusqu'à ce que Dorian en vienne à s'en prendre à son portrait, qu'il déchire avec le même couteau employé pour tuer le peintre. Peintre, portrait et modèle finissent éventrés par la même lame, par la même main.

à l'hôpital et à l'église. Lui qui, parmi ses banquets, n'a pas laissé un liard à son ami pour qu'il mange du pain. Il paie pour enterrer celui qu'il a laissé mourir de faim. Il donne pour la mort et non pas pour la vie, lui le théoricien de la vie toute bonne. Voici maintenant le convoi des obsèques. Où il retrouve Octave, le vainqueur des grands magasins, qui mène le deuil avec une correction fière et charmante. Où il retrouve Bongrand, le maître de tous les peintres. Enfin les gagnants sont entre eux. Comment! il n'y a que nous deux! Nous y sommes enfin. Ceux qui gagnent sont à leur place, ils conduisent les funérailles. Le gros lot, c'est la mort des autres. Qu'ils se suicident et c'est deux fois gagné, l'épargne du remords¹⁹².

Cependant, centrer l'éclairage sur Sandoz a pour conséquence de laisser dans l'ombre le véritable héros de cette histoire, ce peintre si puissamment entiché d'idéalisme (malgré ses convictions réalistes) que l'absolu s'impose à lui comme un déterminisme à renverser héroïquement. Plutôt que s'entêter à corriger ce travers qui le blesse (fêlure par où s'écoule sa vitalité) et le bloque (frémissement qui le paralyse), plutôt que d'imiter le formidable déploiement de volonté dont a fait preuve sa cousine germaine Pauline Quenu pour mater sa jalousie héréditaire – « elle s'était vaincue si souvent! » lit-on à la fin de *La Joie de vivre* (JV 1126) –, Claude assez vite cesse de refouler ce mal hérité des romantiques et cherche à le concilier avec l'art auquel il aspire, à l'intersection de la modernité (saisir l'actualité fuyante) et de l'avant-garde (frayer la voie future). Il finit par solutionner le problème en cédant complètement à ce qu'il porte en lui, puisque le dernier geste qu'il fait, s'enlever la vie, est l'acte romantique entre tous : « le poète voulut finir poétiquement¹⁹³ », notait Honoré de Balzac au sujet de la velléité suicidaire de Lucien de Rubempré à la fin d'*Illusions perdues*. Mais, par un tour de force qui a trop souvent passé inaperçu au sein de la critique zolienne, le suicide dans *L'Œuvre* à la fois condense et accomplit l'ensemble des besoins, désirs, pulsions et ambitions du héros, aussi contradictoires, antithétiques ou incompatibles puissent-ils être. Aussi dirons-nous que le héros, en définitive, parvient à « se faire » et sort du stade liminaire où il était bloqué. Car, pour

¹⁹² Michel Serres, *op. cit.*, p. 353. Serres renchérit sur cette question un peu plus loin : « Sandoz est le salaud, point final. Qui a compris le jeu la triche, et l'espace des avantages. Qui joue le jeu du peuple et de la gauche, de la révolution et de la science, pour devenir le maître, en écrivant la Bible, pour être le Bon Dieu. L'affreux petit-bourgeois aux discours radicaux, parmi les homards, les tapis de Turquie et le bon chambertin. Qui met la mort de son côté, pour la maîtrise. Qui joue le jeu de mort et qui triche, pour la domination. Mieux, peut-être, que le bourgeois, le cultivé occidental. » *Ibid.*, p. 356.

¹⁹³ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *La Comédie humaine*, *op. cit.*, t. V, p. 688.

un homme en quête d'absolu, grimper à une échelle pour plonger dans l'infini n'est pas mal; c'est même très réussi, du point de vue symbolique.

Dans *Fort comme la mort* et dans *L'Œuvre*, les artistes tentent des entreprises démiurgiques : remonter le temps et faire vivre la toile. Le suicide marque l'échec de ces entreprises où l'homme tente de transcender ses limites et sa condition, alors que le suicide romantique lui ouvrirait les voies de l'infini. Avec *L'Œuvre*, l'insuccès se borne au point de vue des ambitions créatrices de Claude : il crée, mais pas de la vie; il crée de la mort. Belinda Cannone, commentant la carrière du héros, écrit :

Ce que Claude montre blesse les yeux ou force à les baisser, ou encore demande aux yeux (et peut-être même à ceux de Claude) une accommodation inhabituelle, dérangeante. Que montre-il donc? Des femmes nues, des ventres qu'il affectionne particulièrement, son enfant mort : Claude montre souvent des sujets liés d'une manière ou d'une autre à la reproduction¹⁹⁴.

Voilà une pratique qui sied à quelqu'un en quête de montrer la vie (et surtout l'irreprésentable acte sexuel). Mais l'œuvre parfaite, l'œuvre rêvée, couchée sur du papier, étendue sur la toile, n'advient jamais. Que dans la mort. L'artiste doit se contenter d'approximer l'œuvre rêvée sans jamais la réaliser pleinement – de l'éclair de génie à la besogne d'artiste, il y a un abîme infranchissable que Claude tente de franchir, et il y parvient, mais au prix de sa vie. D'une certaine façon, c'est un coup de chapeau indirect et sans doute non intentionnel à la poétique de créateur que Cézanne allait mettre en place, celle de l'inachevé.

La dualité des aspirations de Claude vivant, non encore « achevé », n'a rien d'extraordinaire dans l'œuvre romanesque de Zola. Véronique Cnockaert, étudiant la poétique de l'adolescence dans les romans zoliens, a révélé « une fascination, chez le romancier, pour l'expérience "spirituelle" de la chair¹⁹⁵ »; c'est bien ce rêve impossible que caresse Claude chaque fois qu'il empoigne ses pinceaux et sa palette, d'où sans doute ses préférences pour le nu féminin, mais aussi pour le symbole,

¹⁹⁴ Belinda Cannone, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹⁵ Véronique Cnockaert, *Émile Zola. Les inachevés : Une poétique de l'adolescence*, *op. cit.*, p. 140.

l'allégorie et le mythe, ces formes fécondes voire prolifiques du sens en art. Du reste, ces préférences sont celles de l'auteur. Plus rare dans *Les Rougon-Macquart* est l'exploit de combiner le spirituel et le charnel dans une même activité ou réalité. À cet effet, le suicide constitue assurément la voie royale en régime naturaliste, comme le prouve *L'Œuvre*, roman qui, sur fond d'un désenchantement généralisé poussant sa grisaille jusque dans les derniers retranchements de l'héroïsme, se ressaisit de la question déchu du suicide pour en donner à lire les potentialités esthétiques.

Puisque c'est quand son modèle vivant s'immobilise dans la mort que Claude peint le mieux, le plus vite, avec le moins d'effort, il ne pouvait faire mieux que se tuer à l'ouvrage, esquissant de la sorte une peinture certes obscène et sordide, mais nouvelle et puissante, un art total, façon wagnérienne, dirait le mélomane Gagnière :

Oh! Wagner, le dieu, en qui s'incarnent des siècles de musique! Son œuvre est l'arche immense, tous les arts en un seul, l'humanité vraie des personnages exprimée enfin, l'orchestre vivant à part la vie du drame; et quel massacre des conventions, des formules ineptes! quel affranchissement, révolutionnaire, dans l'infini!... L'ouverture du *Tannhauser*, ah! c'est l'alléluia sublime du nouveau siècle : d'abord, le chant des pèlerins, le motif religieux, calme, profond, à palpitations lentes; puis, les voix des sirènes qui l'étouffent peu à peu, les voluptés de Vénus pleines d'énervantes délices, d'assoupissantes langueurs, de plus en plus hautes et impérieuses, désordonnées; et, bientôt, le thème sacré qui revient graduellement comme une aspiration de l'espace, qui s'empare de tous les chants et les fond en une harmonie suprême, pour les emporter sur les ailes d'un hymne triomphal! (*L'Œ* 201.)

Vérité, modernité, audace, vie, sacralité, totalisation, absolu, *leitmotiv*, convergence, triomphe. Tout le programme de la destinée de Claude, son suicide inclus, était esquissé d'avance par le personnage à la voix d'oracle¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Notable est par ailleurs la parenté entre le portait moral de Claude et celui de Richard Wagner, « d'où le style héroïque jaillit avec une impétuosité naturelle », tel que dressé par Baudelaire en 1861, entre autres sur le plan de la souffrance et de l'engagement pour une vision de l'art personnelle : « C'est de cette facilité à souffrir, commune à tous les artistes et d'autant plus grande que leur instinct du juste et du beau est plus prononcé, que je tire l'explication des opinions révolutionnaires de Wagner. Aigri par tant de mécomptes, déçu par tant de rêves, [...] [p]ossédé du désir suprême de voir l'idéal dans l'art dominer définitivement la routine, il a pu (c'est une illusion essentiellement humaine) espérer que des révolutions dans l'ordre politique favoriseraient la cause de la révolution dans l'art. » Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*, d'abord paru sous le titre « Richard Wagner » dans la *Revue européenne* du 1^{er} avril 1861, recueilli la même année sous le titre *Richard Wagner et « Tannhauser »*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 800, 787.

Claude est tué par la Femme qu'il voudrait peindre dans sa toile, par la partie idéaliste, poétique, romantique de son tableau. Elle l'appelle, et il obtempère. Il se pend devant elle. Ne pouvant la convaincre de se donner en spectacle comme il le voudrait, il lui offre le spectacle de sa mort, dernier hommage à une divinité cruelle. C'est une défaite, un échec certes, mais une défaite héroïque au sens fort. Aussi sommes-nous enclin à rapprocher la destinée de ce « raté-conquérant¹⁹⁷ » qu'est Claude Lantier, selon le vocable inauguré par Chantal Jennings, de celle de son cousin lointain, le docteur Pascal Rougon, dont Jennings fait le héros entre tous de la famille Rougon-Macquart :

Pascal est justement le premier raté-conquérant de la série des romans zoliens [...]. Sa défaite apparente est en réalité une victoire, la seule vraie victoire. S'il laisse désormais la science, c'est qu'il a compris qu'elle ne lui donnerait jamais l'immortalité qu'il cherche. S'il consent à mourir, c'est qu'il est assuré de sa survie par l'entremise du fils qu'il a conçu¹⁹⁸.

Pour ce qui concerne Claude, son sempiternel problème aura été de rester incompris jusqu'au bout. Par malheur, le fruit de ses entrailles qu'un Bongrand eût peut-être su apprécier à sa juste valeur, ce tableau tridimensionnel d'avant-garde, a été brûlé par Sandoz. La critique est unanime : « Claude échoue [...] dans l'art, en ne laissant aucune œuvre derrière lui¹⁹⁹ », tranche entre autres Cannone. Mais si c'est là l'avis de Sandoz (qui oublie l'*Enfant mort* d'ailleurs), le roman est beaucoup plus équivoque.

L'héroïsme de cet incompris, remarquons, était déjà latent dans l'énoncé du drame tel que Zola le projetait dans l'Ébauche : « Tout le drame artistique sera dans cette lutte du peintre contre la nature. Mais il faudra mettre cela en drame, avoir des points saillants. Je n'ai que la fin, la crise devant l'impossibilité de se satisfaire, de créer de la vie²⁰⁰. » Parmi les nombreux points saillants qui viendront bonifier ce

¹⁹⁷ Chantal Jennings, « Le conquérant zolien : de l'arriviste au héros mythique », *Romantisme : Aspects d'une modernité*, no 23 (1979), p. 46. « Les ratés, ceux qui n'ont pu réussir, ni même parfois tenter la conquête », précise Jennings, le sont « parce que le pouvoir de créer la vie leur fait défaut. C'est la virilité, la puissance qui leur manque pour égaler les conquérants. » *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Belinda Cannone, *op. cit.*, p. 17.

²⁰⁰ Émile Zola, Dossier préparatoire de *L'Œuvre*, B.N.F., Ms, NAF 10.316, f° 263.

bellicieux programme, le plus important est sans contredit celui par lequel la crise se dénoue, ce nœud coulant enserrant le héros à la fin de ce drame où il demeure « toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange²⁰¹ » : ces séquences de mots, nous l'avons vu, sont reprises presque à l'identique dans la version publiée du roman (*L'Œ* 245), pour décrire Claude créateur, « ravagé par la lutte qu'il sout[ient] contre la nature », en quête d'arracher des lambeaux à son mystère, le réel fuyant sans cesse, lui glissant entre les mains (*L'Œ* 206).

L'expression « la lutte contre l'Ange » en est une qui a suscité maints commentaires de la critique zolienne, comme l'indique Alain Pagès dans un récent article intitulé « “La lutte contre l'ange”... Zola et le mythe de Jacob²⁰² ». La formule renvoie au mythe biblique de Jacob, chapitre XXXII de la *Genèse*, versets 23-32 :

En cette nuit-là il se leva et prit ses deux femmes et ses deux servantes, avec ses onze enfants, et il passa la passe du Jaboq. Il les prit et leur fit passer le torrent, puis il fit passer ce qui était à lui.

Alors, Jacob resta seul. Puis un homme lutta avec lui jusqu'au lever de l'aurore, et il vit qu'il ne pouvait avoir raison de lui; il le toucha au creux de la cuisse et le creux de la cuisse de Jacob se démit, tandis qu'il luttait avec lui. L'homme dit : « Laisse-moi partir, car l'aurore s'est levée. » Mais il dit : « Je ne te laisserai partir que si tu me bénis. » Il lui dit : « Quel est ton nom? » Il dit : « Jacob ». Il dit : On ne t'appellera plus du nom de Jacob, mais Israël, car tu as combattu avec Élohim comme avec des hommes, et tu as vaincu! » Jacob l'interrogea et dit : « Révèle-moi donc ton nom! » Il dit : « Pourquoi demandes-tu mon nom? » Et il le bénit sur place. Jacob appela l'endroit du nom de Peniël : « Car (dit-il) j'ai vu Élohim face à face et j'ai eu la vie sauve! » Le Soleil l'éclairait quand il passa Penouël, et lui, il boitait de la cuisse²⁰³.

Là est tout le combat de Claude, contre l'ange, c'est-à-dire la Muse, et donc évidemment contre lui-même – comme ce passage de la Bible le suggère d'ailleurs presque explicitement. Mais plus encore, contre la Nature. Son désir n'est pas de la

²⁰¹ *Ibid.*, f° 262.

²⁰² Alain Pagès, « “La lutte contre l'ange”... Zola et le mythe de Jacob », dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *La figure de Jacob dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino, coll. « Quaderni di Acme », no 119, 2010, p. 185-198; pour les pistes bibliographiques, voir p. 187. Nous ne saurions trop insister sur l'importance qu'ont eue, pour notre réflexion sur *L'Œuvre*, les remarques d'Alain Pagès, à qui nous devons bon nombre des intuitions orientant les quelques prochaines pages. En effet, nous avons assisté à son séminaire de master II à la Sorbonne (hiver 2010, salle Max Milner), où la question zolienne de la « lutte contre l'ange » était centrale.

²⁰³ *Genèse*, chap. XXXII, versets 23-32, *La Bible : Ancien Testament*, op. cit., t. I, p. 109-110.

mater comme y aspire (en vain) Lazare dans *La Joie de vivre*²⁰⁴; il s'agit plutôt de la saisir à bras-le-corps et de la coucher sur la toile, toute vivante et palpitante d'énergie, un peu à la façon dont s'y prit Eugène Delacroix, « s'attachant au sens matériel²⁰⁵ » de la fable de Jacob, lorsqu'il la représenta dans la peinture murale de l'église Saint-Sulpice de Paris, dont Charles Baudelaire a rendu compte :

Au premier plan, gisent, sur le terrain, les vêtements et les armes dont Jacob s'est débarrassé pour lutter corps à corps avec l'homme mystérieux envoyé par le Seigneur. L'homme naturel et l'homme surnaturel luttent chacun selon sa nature, Jacob incliné en avant comme un bélier et bandant toute sa musculature, l'ange se prêtant complaisamment au combat, calme, doux, comme un être qui peut vaincre sans effort des muscles et ne permettant pas à la colère d'altérer la forme divine de ses membres²⁰⁶.

L'interprétation du mythe qu'offre Delacroix n'est pas dénuée d'un certain érotisme homosexuel qui prend le dessus sur la charge autoérotique des versets bibliques, ni d'un romantisme patent. On est en pleine forêt la nuit, et Jacob à moitié nu fonce sur l'ange et l'empoigne vigoureusement. Le héros à la fin est vaincu, l'ange lui a démis la hanche; mais il a lutté toute la nuit avec un adversaire qu'il ne pouvait vaincre (d'où la sérénité de l'ange). Notoire aussi, et peut-être plus encore que la fresque elle-même, est la légende de sa réalisation. Delacroix sacrifia beaucoup d'énergie à cette œuvre, comme aux deux autres formant le triptyque de la célèbre chapelle des Saints-Anges, inaugurée le 21 juillet 1861; on sait qu'il passa plusieurs années dans la fraîcheur et l'obscurité de l'église, à avoir froid, y contractant des rhumatismes, ne trouvant pas le moyen de s'éclairer convenablement pour travailler. Au bout du compte, l'œuvre survit au peintre et fait sa renommée, bonifiée de ce surcroît de sueur et de frissons héroïques du labeur qui s'y accolent désormais en guise d'apostille.

Ces éléments intertextuels jouent un rôle capital dans le sens qu'on peut attribuer à la destinée de Claude Lantier et surtout à sa mort volontaire. De façon analogue à ce que nous avons pu constater à la lecture de *Fort comme la mort* (roman

²⁰⁴ Voir David Baguley « De la mer ténébreuse à l'eau maternelle », *loc. cit.*, p. 87-88.

²⁰⁵ Charles Baudelaire, « Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice », d'abord paru dans la *Revue fantaisiste* de du 15 septembre 1861, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 730.

²⁰⁶ *Ibid.*

du reste inspiré de *L'Œuvre*), à l'intertexte biblique s'adjoint l'intertexte romantique²⁰⁷. On reconnaît là le lent processus de la laïcisation française en cours, particulièrement sensible lorsqu'il est question de l'au-delà : « à partir de 1830, les lumières du paradis brillent de moins en moins à l'approche de la mort²⁰⁸ », note Véronique Cnockaert. S'il n'est pas absolument sûr que Zola, dont *L'Œuvre* restitue la dimension autoérotique de ce récit biblique tout en préservant sa teneur héroïque, ait eu en tête le tableau de Delacroix au moment de composer son roman, nous savons par contre, grâce à Pagès²⁰⁹, que la portée symbolique éminemment héroïque (tacitement liée à la mort volontaire) que le romancier attribue à la fable remonte à loin et se trouve, déjà en 1865, dans une chronique littéraire consacrée à « M. Prévost-Paradol » et à son ouvrage *Les Moralistes français* (1864) :

Lorsqu'un philosophe, un moraliste perd pied et se noie dans l'eau trouble qu'il a imprudemment remuée, la foule court sur le lieu du sinistre et prend une étrange volupté à entendre ses cris de désespoir; on le plaint et on l'admire; on se sent, comme lui, la folie de la mort; on reste là, sur le bords du gouffre, demi-penché, regardant avec un frémissement sauvage les derniers bouillonnements de l'eau.

[...]

Eh quoi! toute la sagesse aboutit au « que sais-je » de Montaigne, à l'« abêtissement » de Pascal, à l'« égoïsme » de La Rochefoucauld! Ils déclarent avoir fouillé la nature humaine et affirment n'avoir trouvé que néant ou que passions mauvaises. [...]

[...] Mais, à côté de ce découragement qu'inspirent ces grandes intelligences vaincues par l'inconnu, il y a un sentiment sain et fortifiant dans le spectacle de la lutte engagée, depuis le premier jour du monde, entre l'homme et la vérité [...]. On se dit [...] qu'ils ont combattu bravement, qu'ils ont même arraché quelques lambeaux du voile de la vérité; on se sent fier de leur lutte, fier même de leur défaite, défaite de Jacob terrassé par l'ange [...] ²¹⁰.

Ces grands hommes ayant buté contre l'impossibilité de tout dire, de tout expliquer, de tout éclaircir, ont quelque chose de prométhéen, selon Zola. Dans la lutte pour la vérité qui si facilement en art vire au combat pour l'art, la défaite est assurée et livre

²⁰⁷ Stirling Haig retrace le surgissement du thème de la lutte de l'artiste avec la chimère et le fait remonter au dernier Jean-Jacques Rousseau. Stirling Haig, *The Madame Bovary Blues*, op. cit., p. 1-3.

²⁰⁸ Véronique Cnockaert, « Corps en ruines : sur quelques agonies dans *Les Rougon-Macquart* », dans Hannah Thompson (dir.), *New Approaches to Zola*, selected papers from the 2002 Cambridge Centenary Colloquium, Londres, Émile Zola Society, 2003, p. 134.

²⁰⁹ Alain Pagès, « “La lutte contre l'ange”... Zola et le mythe de Jacob », loc. cit., p. 188.

²¹⁰ Émile Zola, « *Les Moralistes français* (M. Prévost-Paradol) », d'abord paru dans *Le Salut public* du 23 janvier 1865, recueilli dans *Mes Haines : Causeries littéraires et artistiques* en 1866, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. X, p. 106-108.

néanmoins un mince dividende. Une défaite belle, admirable. Pleinement héroïque. « Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu²¹¹ », écrivait Baudelaire à la fin du poème en prose « *Le confiteur de l'artiste* ».

De ce point de vue plus étroitement lié aux vues de Zola – car rien ne garantit que le maître de Médan eût été d'accord avec nous pour concéder au suicidé la pleine victoire –, l'échec de Claude face à l'ange reste un exploit digne de mention, possiblement apte à lui assurer une survie malgré la mort. C'est la défaite de Zola face au romantisme qu'il a en lui, contre lequel il lutte, et grâce à laquelle il parvient à soulever ne serait-ce qu'une partie du voile de la vérité, tout en s'adonnant à une pratique qui reste empreinte de romantisme. Tel est son réalisme.

Si Delacroix intitula sa fresque *La Lutte de Jacob avec l'ange*, dans le Dossier préparatoire de *L'Œuvre* et dans le roman qui a suivi, Zola parle de lutte « contre » l'ange et non « avec »; il en va de même lorsque la locution reparaît sous sa plume quelque dix ans plus tard²¹²; dans l'article à propos « des moralistes et des philosophes²¹³ » français recensés par Prévost-Paradol, il emploie une tournure carrément guerrière : « Jacob terrassé par l'ange ». Pour Zola, « [p]as de fusion ou de

²¹¹ Charles Baudelaire, « *Le confiteur de l'artiste* », d'abord paru dans *La Presse* d'août 1862, recueilli posthumément dans *Petits Poèmes en prose* en 1869, repris sous le titre *Le Spleen de Paris*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 278-279.

²¹² La formule reparaît quelque dix ans plus tard dans une chronique du *Figaro*, où Zola s'attache à étudier Mlle Couédon, voyante réputée de la rue Paradis-Poissonnière; il l'emploie pour parler de l'homme qui doute devant dieu, de l'homme qui cherche à savoir. Zola s'étant déplacé pour un rendez-vous *incognito* avec la voyante, il s'emballe (c'est le moins qu'on puisse dire) à l'idée de la parade formidable de maux humains qui doivent défiler devant cette dame : « Voyez-vous à sa place un psychologue de quelque pénétration, vous imaginez-vous la moisson qu'il ferait de documents précieux? C'est l'humanité mise à nu sous le fouet de ses désirs et de ses douleurs, c'est le galop de tout ce qu'on n'avoue pas, l'étalage de toutes les plaies secrètes, au plein jour, dans la folie de l'inconnu, et plus encore. Et c'est plus encore, c'est l'homme voulant forcer l'invisible, c'est la véritable lutte contre l'ange, l'espoir d'arracher le secret, de vaincre Dieu! » Émile Zola, « La voyante », d'abord paru dans *Le Figaro* du 18 avril 1896, recueilli dans *Nouvelle Campagne* en 1897, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XIV, p. 761.

²¹³ *Idem*, « *Les Moralistes français* (M. Prévost-Paradol) », loc. cit., p. 106.

complicité », commente Pagès, « [m]ais une lutte définitive, sans concession, qui ira jusqu'à la mort²¹⁴. » Point de continuité, donc; antagonisme seulement, et rupture.

On ne gagne pas contre l'ange. Christine aura beau essayer, elle aussi. Sa rivale, la figure au centre de la toile (ange surnaturel), lui arrache son amoureux. Il ne faut pas se tromper, Christine elle-même est un ange, Pagès l'a souligné avant nous²¹⁵ : elle tombe du ciel, sort de nulle part, est prête à endurer tous les sévices, apparaît régulièrement comme une figure fantomatique, entrevue seulement « à la brusque lueur d'un [...] éclair, il aperçut une grande jeune fille, vêtue de noir », lit-on dès la première page (*L'Œ* 11). Claude pourtant n'a pas conscience de la part *angélique* de son épouse. Elle est sans doute trop matérielle à son goût; aisément saisissable, elle se donne à lui, ne se refuse pas.

Dans la Bible, l'ange meurtrit Jacob à la hanche. Dans le tableau de Delacroix, Jacob enfonce le genou et la cuisse dans l'abdomen de l'ange. Chez Zola, la cuisse de Christine prend « une lourdeur de plomb » (grossissement, exagération romantique qui déploie la symbolique) pour un Claude en état post-coïtal, étouffé sous elle, à l'aube fatidique (*L'Œ* 351). Cela devient un poids évoquant le boulet de l'esclave ou du forçat, chair pesante qui rappelle la triste condition matérielle (et basement charnelle) de l'homme aux aspirations d'idéal...

En somme, le dernier chapitre de *L'Œuvre* se donne à lire comme la rencontre et l'étreinte du peintre avec trois anges successifs²¹⁶. L'ange divin fuyant, qui ne se

²¹⁴ Alain Pagès, « "La lutte contre l'ange"... Zola et le mythe de Jacob », *loc. cit.*, p. 189.

²¹⁵ « Comme d'autres héroïnes zoliennes qui lui sont comparables, elle est, à proprement parler, "angélique" – un ange accessible, d'essence terrestre, qui se donne continûment, dans un geste d'offrande régulièrement repoussé par son amant », note en effet Pagès. *Ibid.*, p. 192-193.

²¹⁶ Pagès le premier a rapproché la toile de Delacroix de la dernière nuit de Claude, relevant au passage la démultiplication des anges dans le dénouement de *L'Œuvre* : « Le tableau de l'église Saint-Sulpice revient en filigrane dans cette nouvelle scène. Sa dimension érotique fait écho à la scène d'amour qui est décrite. Comme l'Ange, Christine retient Claude avec sa *cuisse* : ce motif descriptif est directement hérité de la vision offerte par Delacroix. Mais la figure de l'Ange se dédouble ici. Elle s'applique d'abord au personnage de Christine [...]. Puis elle se transforme en une voix céleste qui lance l'appel de la mort, selon un rythme ternaire conforme à la progression narrative des contes ou des récits

laisse saisir que dans sa fugacité invincible : « la chair de vertige qui l'achèverait », note Zola, cédant au besoin de l'antithèse (matière-vide) pour en rendre compte (*L'Œ* 343). L'ange de chair qui se laisse étreindre et nous enchaîne par sa souillure : « elle, la sensuelle pudique, si ardente à l'amour, les lèvres gonflées de cris, et si discrète ensuite, si muette sur ces choses, ne voulant pas en causer, détournant la tête avec des sourires confus », s'enflamme Zola, approfondissant l'union des contraires (*L'Œ* 346). Et l'ange noir de la mort, dont on ne réchappe pas mais dont le coup d'aile a la vertu, ici, d'effacer les maux tout en les offrant à la postérité : « Un cimetière qu'il aurait compris, avec son enragement de modernité... », geint Sandoz inconsolé, jetant un coup d'œil au cimetière de Montmartre, où on enterrera son ami (*L'Œ* 357). Ce n'est pas exactement la vie, mais c'est toujours comprendre quelque chose.

bibliques. Au troisième appel, Claude se rend à la convocation qui lui est adressée par l'Ange de la mort. » *Ibid.*, p. 195. Nous adjoignons donc la figure fugace de la Muse, ange de l'idéal, Au dédoublement de l'Ange relevé par Pagès.

CONCLUSION

Il me semble que voilà beaucoup de
mots pour une chose très-simple¹.
SENANCOUR

Les idées reçues sont belles et froides comme de grandes statues de glace dans l'hiver figé du discours dominant; pour les renverser, les fracasser ou les refondre, il faut les prendre à bras le corps. C'est ce qu'ont fait les romanciers naturalistes devant le suicide romantique. Loin d'avoir tué le sujet (ce qui n'eût peut-être pas suffi à le tuer), ils n'ont cessé de s'échauffer en le réanimant. En conséquence, il leur a glissé des mains, devenu insaisissable à force de manipulations. Et le tout premier constat que nous puissions formuler après avoir penché notre loupe sur leur traitement du sujet, c'est bien la pluralité des formes que prend la mort volontaire dans cette littérature qui a dominé les lettres françaises durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Comme l'a montré Pierre Popovic à la lecture des Chateaubriand, Rabbe, Sand, Vigny et autres chantres de la première moitié du siècle, le suicide romantique se caractérise par un surcroît de sens : « loin de n'être qu'achèvement, [il] catalyse toute l'énergie du drame² ». Il n'est jamais banalement la mort, il n'a rien de banal³. Cela restera. Le suicide, dans la littérature des générations subséquentes, réaliste ou naturaliste, ou naturaliste de seconde génération, corpus d'œuvres que pour faire vite nous réunissons sous l'étiquette *naturaliste*, demeure surchargé, ne serait-ce que par la connotation de mièvrerie littéraire (convenue et déconnectée du réel) qu'il charrie. Mais, justement, cette charge qui universellement lui revient est la première cause de la problématisation qui caractérise la mort volontaire parmi ces productions. En régime naturaliste, le suicide pose problème, parce qu'il semble naturellement romantique, voire mélodramatique. Voilà pourquoi en théorie il est honni. Diverses

¹ Étienne Pivert de Senancour, *Obermann*, op. cit., p. 212.

² Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire*, op. cit., p. 94.

³ *Ibid.*, p. 86-94.

stratégies ont été mises en œuvre par les romanciers postromantiques pour le naturaliser. Or, de scruter une à une les principales d'entre elles nous a permis de mettre en lumière la continuité souterraine qui lie entre elles des œuvres assez disparates au demeurant. En effet, malgré le caractère parfois inconciliable des professions de foi théoriques exprimées par les maîtres romanciers que nous avons étudiés, ceux-ci dans leurs œuvres romanesques réservent au suicide un traitement qui nous convie à jeter des ponts entre elles. De Gustave Flaubert à Édouard Rod, en passant par Edmond et Jules de Goncourt, Émile Zola, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant et combien d'autres, le roman représentant la mort volontaire se montre à la fois soucieux de *mimesis* vraisemblable, d'heuristique poético-sociale, d'exactitude médicale et de portée philosophique, c'est-à-dire de réalisme, de romantisme, de naturalisme et d'un allégorisme qu'il faut associer à l'héritage des Lumières. Tel est bien le deuxième résultat global qu'on puisse tirer de notre parcours de lecture.

Il est faux de dire, comme le prétend Emmanuel Godo, que « le suicide n'est jamais envisagé chez Huysmans⁴ », puisque Marthe, l'héroïne éponyme du premier roman de l'auteur d'*À rebours*, y songe très sérieusement, du haut du pont Neuf, avant d'être rescapée par un ivrogne de sa connaissance. L'échange qui s'ensuit entre eux montre l'étendue de la séduction qu'exerce la mort sur l'héroïne huysmansienne :

– Mais, petite oisonne, [...] à quoi cela te servirait-il de te noyer? C'est bête comme tout la mort... même au cinquième acte d'un drame; là, voyons, réfléchis un peu, te vois-tu sur le tucker de la morgue avec tes cheveux rouges et un ventre vert? Tiens, ne me fais pas jouer, par un temps semblable, le rôle d'ange gardien. [...]

[...]

– Ah tiens! s'écria-t-elle, en s'exaltant à mesure qu'elle pleurait, tu ferais mieux de ne pas m'empêcher de mourir! Crois-tu donc que j'en aie tant envie? Tu sais, on est folle au moment, on s' imagine que c'est tout simple de monter sur le parapet et de faire le saut. Ça ne dure pas longtemps par exemple! on a une fière peur, va! ça vous remue, ce bouillonnement sous le pont! C'est comme si on vous serrait la gorge, on étouffe! et c'est bête pourtant, car mieux vaudrait en finir tout de suite que de continuer à vivre comme je vais le faire⁵!

⁴ Emmanuel Godo, *Huysmans et l'évangile du réel*, Paris, Cerf, coll. « Histoire », 2007, p. 89.

⁵ Joris-Karl Huysmans, *Marthe : Histoire d'une fille*, op. cit., p. 57.

Il reste que Joris-Karl Huysmans dans ses œuvres ne raconte aucune mort volontaire concrétisée et qu'une des raisons pour cela pourrait bien être que « le monde n'en vaut pas la peine⁶ », suivant l'analyse de Godo. Jérôme Solal explique : « Le chant du nihilisme bien compris exclut le suicide, geste trop enthousiaste encore⁷. » Quoi qu'il en soit, nous avons pu, en convoquant *À vau-l'eau*, *À rebours* et *Là-bas* auprès de *La Course à la Mort* de Rod et de *La Joie de vivre* de Zola, démontrer l'homogénéité avec laquelle les littératures de la fin de siècle traitaient du suicide. Plus encore ont ressorti les prolongements – non les ruptures – qui unissent la poétique décadente à la formule naturaliste dans une commune esthétisation du morbide, dont l'homicide de soi constitue une modalité phare.

D'ailleurs, troisième point à soulever, que ce soit chez les naturalistes ou les décadents la mort volontaire – même *naturalisée* par l'esprit positiviste ou *dégénérée* sous le regard pessimiste – est une question littéraire. Souvent les suicidés décadents se tuent avec l'arme qui fait violence au livre – coupe-papiers, flammes, etc. –, observe Guy Ducrey : « Les suicides que rêvent les textes fin-de-siècle prennent l'aspect singulier d'une destruction de livres. Chez ces héros malheureux et trop cultivés, le livre et l'être sont si intimement liés qu'il semble impossible de se libérer du premier sans détruire le second⁸. » Quant aux suicidés naturalistes, plusieurs d'entre eux pèchent par naturalisme, incarnent ne serait-ce qu'en partie la doctrine défendue par leur auteur et détiennent par moments la lucidité clairvoyante et positive dont se réclame l'ensemble du mouvement. Emma Bovary, l'interne Barnier, Claude Lantier en sont quelques exemples. Tout au long de son existence polluée par « les monstrueux mystères des pratiques unisexuelles », le héros éponyme de *Charlot* s'amuse s'ausculte très sérieusement, « comme un analyste qui a fouillé longuement

⁶ Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 89.

⁷ Jérôme Solal, « *À vau-l'eau*, ou le triple abandon de Folantin », *loc. cit.*, p. 221.

⁸ Guy Ducrey, *Corps et graphies*, *op. cit.*, p. 551.

en lui-même⁹ ». Et, dans l'inquiétude de découvrir son mal grièvement avancé, « étudi[ant] l'hérédité maudite sous laquelle il succomb[e] », il renouvelle sans cesse un constat terrible, celui de l'affolant progrès de son vice : « l'irrémissible était resté sans remède », note Paul Bonnetain (CS 124, 123). De façon analogue à ce que présentera Rod dans *La Course à la Mort*, le regard naturaliste posé sur soi par soi conduit de l'auto-examen à l'auto-élimination¹⁰.

Quand elle s'occupe de la mort volontaire, la littérature est loquace – fût-elle celle des Lumières, du romantisme, du réalisme ou du naturalisme, pour nommer les courants dans l'ordre chronologique où l'histoire littéraire les a vus apparaître. Et elle bavarde surtout en termes de philosophie. « La philosophie est l'antidote souverain contre la superstition et la fausse religion, et c'est un grand avantage¹¹ », écrivait David Hume en ouverture de son célèbre *Essai sur le suicide*, paru un an après sa mort, énonçant déjà en 1777 la posture épistémologique qui serait celle des romanciers naturalistes face à cette question. De fait, le cinquième énoncé général qu'on puisse formuler quant au suicide dans la littérature naturaliste est que le philosophique constitue un registre de prédilection, un mode d'appréhension privilégié par ces écrivains, qui s'adjoint aux considérations littéraires et scientifiques, quand il s'agit de la mort volontaire.

René-Pierre Colin a démontré que, malgré les apparences, les romanciers naturalistes avaient grand souci de philosophie dans leurs œuvres, lesquelles ils voulaient toujours orienter en termes philosophiques, l'objectif étant de doter chacune de leurs productions d'une signification de portée plus large, plus générale, qui puisse

⁹ Paul Bonnetain, *Charlot s'amuse*, op. cit., p. 84, 123. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition de *Charlot s'amuse* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle CS suivi du numéro de la page correspondante.

¹⁰ On remarquera qu'aucun de ces personnages ne sont exempts de défaillances dans leur attitude naturaliste; certains pêchent par romantisme, d'autres par inexpérience ou par incompréhension partielle de la doctrine : par exemple, l'analyse maniaque de son propre cas que mène Charlot suit une « logique inconsistante, incomplète, [...] le laissant constamment à côté de la vérité » (CS 223-224).

¹¹ David Hume, *Du suicide*, op. cit., p. 65.

transcender le seul « cas » précis dont l'histoire nous est contée¹². Le dénouement est le lieu par excellence pour parvenir à cet effet, et à elle seule la récurrence de ces phrases lapidaires qui, à la toute dernière ligne du livre, semblent vouloir donner la philosophie du roman entier, comme on donne la morale du conte¹³, atteste ce souci : « On peut être tenté de voir là un plaquage, un artifice, une greffe que le récit qui précède tend à rejeter, commente Colin. C'est comme si l'œuvre après avoir dévoré ses matériaux puisait dans leur consommation un deuxième souffle¹⁴. » En effet, ce deuxième souffle tient surtout à la dimension ambivalente qu'on peut distiller de ces déclarations grandiloquentes de fin de parcours; elles ont beau se présenter comme univoques, plus souvent qu'autrement le roman qui les précède dément ou du moins problématise sérieusement la philosophie qu'elles prêchent, quelle qu'elle soit.

Néanmoins, à la lecture des romans du suicide naturaliste, nous avons pu voir que la philosophie ne s'invitait pas uniquement en apostille pérorée. Exemple à ce titre est *L'Œuvre* de Zola, roman scandé par nombre de discussions philosophiques au sujet de la vie, de la mort, où métaphysique, esthétique et éthique se mêlent à des questions comme l'art, l'hérédité, l'aliénation, le suicide et la postérité. Même lorsque les problématiques que nous avons explorées en lien avec le suicide étaient plus proprement médicales ou littéraires, elles faisaient intervenir de manière privilégiée le philosophique, fût-ce par des renvois dans le texte romanesque aux stoïciens antiques

¹² René-Pierre Colin, « Les naturalistes philosophes ou "comment conclure?" », dans Monique Gosselin-Noat et Anne-Simone Dufief (dir.), *La Représentation du réel dans le roman réaliste*, op. cit., p. 153-154.

¹³ Daudet choisit de placer les derniers mots de *Fromont jeune et Risler aîné* dans la bouche du caissier Sigismond Planus, meilleur ami de Risler qui vient de s'enlever la vie : « "Ah! coquine... coquine..." », criait-il en brandissant son poing; et l'on ne savait pas si c'était à la femme ou à la ville qu'il parlait. » (*FjRa* 1184.) « Faut-il être bête pour se tuer! » s'indigne Chanteau pour clore *La Joie de vivre* de Zola (*JV* 1130). Flaubert significativement termine *Madame Bovary* en nous parlant d'Homais : « Il vient de recevoir la croix d'honneur. » (*MB* 645.) Dernier exemple parmi tant d'autres, le mot de la fin que Maupassant met dans la bouche de Rosalie, la servante de Jeanne dans *Une vie* : « La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit. » Guy de Maupassant, *Une vie*, dans *Romans*, op. cit., p. 194. Afin d'alléger la lecture, les renvois à cette édition d'*Une vie* seront désignés à même le corps du texte entre parenthèses, par le sigle *UV* suivi du numéro de la page correspondante.

¹⁴ René-Pierre Colin, « Les naturalistes philosophes ou "comment conclure?" », loc. cit., p. 156.

ou à la décadence romaine, entre autres, ou par la mise en œuvre, au sein des romans, de structures narratives ou épistémologiques philosophiquement chargées. Aussi, les exercices de philosophie littéraire que nous avons menés ont constamment fait jouer entre eux ces divers plans du texte, non tant pour déterminer si telle œuvre était pessimiste ou nihiliste¹⁵, ou pour vérifier si telle autre méritait d'être définie comme panthéiste plutôt que positiviste¹⁶, car d'autres ont avant nous effectué ce travail, mais pour tenter de dégager, du suicide que le roman étudié présentait, la vision du monde et de l'existence humaine qu'il proposait. La cohérence ou la valeur heuristique de notre enquête ne relèvent pas de la sommation des philosophèmes identifiés au fil de l'analyse comme s'annexant, sous la plume des romanciers naturalistes, à la notion de la mort volontaire. Elles gisent, si nos efforts n'ont pas été vains, dans les diverses configurations que, d'un roman à l'autre et d'une interrogation à l'autre, nous avons pu rencontrer, l'objectif ayant été d'esquisser un tableau le plus complet possible des principaux problèmes soulevés par le suicide au sein des romans naturalistes français, de *Madame Bovary* de Flaubert à *Soutien de famille* de Daudet.

¹⁵ « L'avenir de l'humanité semble reposer sur la capacité de la nature de se régénérer. [...] Le progrès n'est possible que par la destruction totale de la société actuelle, c'est seulement quand il ne restera plus rien qu'un monde meilleur pourrait repousser », note par exemple Janice Best à la lecture des *Rougon-Macquart* de Zola. Janice Best, « Le naturalisme est-il un nihilisme? », *loc. cit.*, p. 50-51. Didier Maleuvre, quant à lui, note la grande parenté des postulats déterministes et anthropodécrités sur lesquels se fondent les pensées naturaliste et nietzschéenne : « *The world according to Nietzsche moves in agreement with a naturalist grammar of blind forces which tend to one thing only: preservation of the organism. Nor does man hold the upper hand in the game of survival. Nietzsche criticizes Darwinism for harboring pockets of anthropomorphic idealism that are contrary to a true naturalist perspective [...]. Man is one of the ways in which life furthers itself, but by no means the most successful. This puts us, not on top of the pile, nor hovering above as religion would have it, but right in the thick of it.* » Didier Maleuvre, « Nietzsche, naturally » *Excavatio*, vol. 13 (2000), p. 190.

¹⁶ « Le «*Deus, sive natura*» de Spinoza reste [...] jusqu'au bout le *credo* du Naturalisme, à travers les rêveries de l'abbé Mouret, ou les visions panthéistiques de Sandoz dans *L'Œuvre* », écrit Auguste Dezalay, « L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs », *loc. cit.*, p. 172. S'il s'était agi de répertorier quelles philosophies émanent de notre corpus d'étude, afin de tenter quelque titanesque synthèse à partir de la somme des résultats, tâche certes hors de notre portée, nous aurions sans doute abouti à réitérer, pour l'ensemble de la littérature naturaliste, ce que Dezalay affirme au sujet des *Rougon-Macquart* : « En fait, Zola est heureux d'avoir classé méthodiquement les actions et les apparitions de ses personnages, mais son souci d'une documentation très complète le défend de céder à la tentation d'organiser la nature d'une façon trop systématique. Il existe peut-être dans les *Rougon-Macquart* un système romanesque cohérent, on n'y trouvera pas l'application stricte d'un véritable système philosophique, tout au plus [...] une interprétation poétique d'un spinozisme latent et diffus. » *Ibid.*, p. 174-175.

Il peut paraître paradoxal de partir en quête de visions de l'existence et de philosophies de vie à partir de l'analyse des récits du passage à la mort et à l'inexistence. Il n'en est rien. Parler de la mort, c'est toujours parler de la vie, celle-là n'étant jamais que l'ombre nécessaire projetée par le vivant sur terre. On dira la même chose du suicide, qui demeure un sous-ensemble de ces questions. Mais le suicide excentre l'attention, la détourne de la vie prise comme idée très générale, et cible un aspect particulier de l'existence : la volonté humaine – ce que souligne évidemment l'appellation *mort volontaire*. Or, l'imaginaire français du XIX^e siècle appréhende l'énigme de la volonté comme un problème apte à être élucidé par deux courants de pensée distincts dont les conceptions semblent *a priori* mutuellement exclusives. Ou bien la volonté est, comme le préconise la perspective déterministe, une réalité psychophysiologique conditionnée par divers facteurs dont les romanciers naturalistes ont rendu compte en reprenant la triade tainienne race-milieu-moment; ou bien elle est, comme l'entend une certaine tradition philosophique et littéraire entée sur le principe chrétien de la responsabilité individuelle, le siège de la liberté humaine, l'unique instance qui distingue l'homme de la bête. Soit la volonté est hors du moi, dans la nature, et alors la mort volontaire peut être de diverses natures, pathologique, socioéconomique, psychologique, géographique, épidémique, etc. Soit la volonté relève du moi, ce qui positionne l'individu au centre de son vouloir et fait des divers suicides des décisions philosophiques qui peuvent avoir maille à partir avec l'identitaire, l'ontologie, le temps, l'art, la croissance personnelle, l'éthique du vivre ensemble, etc. De là la subdivision de notre thèse en deux grandes parties, *natures* et *philosophies* de la mort volontaire. L'emploi du pluriel ici a été conçu de façon à souligner, d'une part, que ces deux volets détiennent chacun plusieurs pans dignes de notre attention; et, d'autre part, qu'ils ne sont nullement univoques en ce qui trait proprement au suicide. De sorte que nous pouvons faire nôtre la réflexion de Michel Pierssens sur les *Savoirs à l'œuvre* :

La littérature se situe donc du côté du désordre. Désordre créateur cependant (ce qu'est peut-être toujours le désordre) et qui fait d'elle l'un de ces arts inventeurs d'objets singuliers qu'aucun regard ne peut fixer pour les ramener à des formes simples qui les résumeraient ou les transcenderaient : arts du désordre, dont elle est sans doute le tout premier, et qui s'en prennent d'abord à nos savoirs tout-faits¹⁷.

En effet, comme nous avons pu le remarquer en scrutant de très près une bonne part des grands suicides de la littérature naturaliste, l'irrécusable réversibilité sémantique de la mort volontaire est toujours mise à profit, consciemment ou non, par les romanciers naturalistes lorsqu'ils racontent l'attentat à ses jours d'un personnage important du récit, et les systèmes narratif et symbolique tirent le meilleur parti des virtualités inhérentes au geste ultime. Si, selon le point de vue théorique adopté, le suicide est défaillance de volonté ou acte de volonté, les romans naturalistes montrent plus souvent qu'autrement que, quoi qu'on pense, ces deux façons de voir ne s'excluent pas l'une l'autre, qu'au contraire elles se complètent. Et à la lecture, ce nœud indémêlable de motivations suicidogènes nous a paru déterminer un éventail de sens et de portées, allant du polémique à l'exemplaire, du désenchantant à l'édifiant, de l'irréversible au libérateur.

La célèbre héroïne de *Madame Bovary* de Flaubert s'est imposée à nous comme le personnage dont le suicide avait fait couler le plus d'encre. Aussi avons-nous préconisé une approche centrée sur la réception critique de l'œuvre, et l'étonnante mobilité du sens conféré par les exégètes au décès d'Emma Bovary nous a semblé aller de pair avec le formidable besoin de fuir qui caractérise la vie et la mort du personnage. Il faut comprendre que ce qui s'inaugurait au mitan du siècle, chez les poètes comme chez les romanciers, était le « travail de dissolution du moi empirique, supplanté par les puissances de l'écriture, par l'abstraction du moi poétique », sous l'impulsion du « discrédit dont est frappée la personnalité en art » et « l'avènement du lyrisme impersonnel, qui forme l'un des cadres dans lesquels

¹⁷ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre : essai d'épistémocritique*, op. cit., p. 14.

s'inscrit le naturalisme¹⁸ », pour reprendre les formules employées par Sylvie Thorel-Cailleteau pour décrire cet état des lieux qui aura la vie longue. « [L]'infinitisation de l'art ne passe plus chez Flaubert par cette exhibition de soi que dénonçait Hegel¹⁹ », explique à son tour Jacques Rancière. Pour être le roman de tous les débuts, il aura fallu que *Madame Bovary* soit le roman de la fin de l'ère littéraire précédente, et le suicide de l'héroïne joue pour beaucoup dans ce tour de force accompli par Flaubert. Nous avons donc lié le destin d'Emma à sa très littéraire fureur de locomotion, qui sous cet angle prend le sens d'une révolution en littérature, détrônant le suicidaire romantique de son piédestal et lui substituant un modèle nouveau, plus despotique encore, le type du suicidaire bovaryste.

Rapidement, le suicide nous est apparu comme une réalité difficile à délimiter, un objet d'étude dont la définition se dérobaît sous la nuée de contre-exemples problématiques, plus nombreux que les cas d'école, et ce, tout particulièrement en littérature, suivant le penchant invétéré des littérateurs à s'intéresser aux faits marginaux : même les écrivains naturalistes comme Zola, dont l'un des principes premiers consiste à privilégier l'étude du commun au détriment de l'extraordinaire, éprouvent l'attrance du hors-norme et laissent leur plume glisser vers les confins du réel. Pour y voir plus clair, nous nous sommes muni des grands textes de la suicidologie et, ainsi outillé, nous sommes penché sur deux cas limites bien connus, tirés de deux romans parmi les plus représentatifs du courant naturaliste, *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt et *L'Assommoir* de Zola. L'une des grandes leçons que nous avons pu tirer de l'examen suicidologique des simili-suicides de Germinie hystérique et de Gervaise avachie concerne le degré d'intégration de l'individu au social : ce degré influe directement sur son bonheur et, pour parler en termes durkheimiens, fait varier « en raison inverse²⁰ » sa propension au suicide, comme allait le théoriser un quart de siècle plus tard le fondateur de la sociologie moderne.

¹⁸ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, op. cit., p. 352, 351.

¹⁹ Jacques Rancière, « Le livre en style », loc. cit., p. 117.

²⁰ Émile Durkheim, *Le Suicide*, op. cit., p. 223.

En définitive, l'enquête démontre que les cas si réalistement racontés de Germinie et de Gervaise problématisent les catégories de la suicidologie de l'époque et à venir.

De sorte que, loin d'être élucidée, l'énigme du suicide naturaliste ne faisait que s'épaissir à force de l'interroger. Nous nous sommes tourné vers *Thérèse Raquin*, ce roman où Zola tente de mettre en lumière et d'expliquer une vaste gamme de comportements humains jugés mystérieux ou plus spécifiquement « littéraires », la folie, l'adultère, le meurtre, et ainsi de suite, le suicide s'avérant le point focal principal de la naturalisation des mystères entreprise par le romancier. Pratiquant une épistémocritique attentive aux bases positivistes sur lesquelles le naturalisme fonde son système de représentation, nous avons découvert l'éloquente réversibilité de notre objet d'étude; la mort volontaire et son envers, la folie suicide, sont apparues comme les deux côtés inaliénables d'une même médaille qui, dans les balances de la justice humaine, peut servir à soupeser les crimes d'êtres tels que Thérèse et Laurent.

Avec le suicide présenté dans *Sœur Philomène* des frères Goncourt, il a été possible de démontrer, à l'aide d'une approche sensible à l'organisation narrative du texte, que le naturalisme et l'esthétique de la morbidité, dominant les lettres de la seconde moitié du XIX^e siècle, pouvaient fort bien se déployer hors de toute systématisation positive, dans le nihilisme morcelé et décomposé. D'entrer enfin à l'hôpital et d'y rencontrer le personnel (la religieuse et l'interne) nous a poussé à prendre conscience de l'état avancé de la corruption sociale, psychique, physique, morale et, plus que tout, littéraire qui, à l'époque, plombe l'existence humaine à un point tel que le suicide devient un phénomène pandémique, véritable fléau contre lequel l'unique rempart semble être la bonne volonté des gens. Le problème est qu'en ce siècle de maladies de la volonté, on suppose le vouloir humain miné d'avance, comme l'illustre *Charlot s'amuse*, œuvre exemplaire du courant, selon Roger Ripoll, « dans la mesure où s'y posent, plus visiblement qu'ailleurs, les questions auxquelles

ont dû faire face les naturalistes²¹ »; ainsi, l'extrait suivant montre le héros éponyme, lequel ne s'amuse à vrai dire que par antiphrase, prenant conscience du rôle joué par son hérédité parentale dans le mal qui le ronge, et s'en déresponsabilisant tout à fait :

Il ne lui serait jamais venu l'idée de supposer qu'il tenait d'eux seulement des prédispositions morbides surmontables par le vouloir sans médication. Cela aurait entamé son système de défense, et il préférerait pouvoir pleurer sur lui-même que d'avoir à se mépriser, à se vaincre. (CS 124.)

L'enjeu devenait donc celui de l'élimination des tares, du redressement des torts, et ce, pour mieux réussir, dès le plus jeune âge, par l'éducation.

L'étude ethnocritique des destins d'enfants trop tôt forcés d'agir en adultes, chez Daudet, a permis d'envisager la mort volontaire comme une pratique rituelle qui, détenant ses us, ses règles et balises, sa symbolique et son efficacité propres, vaut d'être rapprochée du rite initiatique signant le passage de l'adolescence à l'âge adulte. Et, délaissant la tutelle des aliénistes, nous nous sommes aperçu que, dans cette maïeutique, le rôle du passeur était attribué préférentiellement à la figure ambivalente du professeur de philosophie. Ainsi, avec *Le Petit Chose* et *Fromont jeune et Risler aîné*, et en prenant *Soutien de famille* comme contrepoint, le destin des jeunes gens se lit avant tout à travers les écarts à la norme communautaire préétablie au sein de laquelle le suicide adolescent prend valeur de voie tangible pour intégrer la communauté, faits qu'on retracera dans bien d'autres romans de la veine naturaliste.

Mais la figure polémique du suicide se révèle également apte à marquer les entrées et sorties d'un courant littéraire; nous l'avons vu en croisant histoire littéraire et analyse comparée, afin de suivre pas à pas la querelle philosophique des années 1880-85, laquelle a constitué l'occasion pour l'ensemble des écrivains affiliés à Médan de redéfinir leur position au sein (ou hors) de l'école naturaliste. Le différend autour de Schopenhauer s'est transporté du salon de Zola rue de Boulogne à la presse

²¹ Roger Ripoll, « Charlot s'amuse, roman naturaliste », dans Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes*, op. cit., p. 200.

parisienne et même italienne, puis de là a rebondi dans la correspondance des écrivains naturalistes, et enfin a pénétré jusque dans les fictions ayant jalonné et façonné le naturalisme de cette décennie : *À vau l'eau*, *La Chute de Miss Topsy*, *Au Bonheur des Dames*, *À rebours*, *L'Autopsie du docteur Z****, *La Joie de vivre*, *La Course à la Mort* et enfin *La Terre*, qui suscita en 1887 le fameux Manifeste des Cinq, ce *factum* paru dans *Le Figaro* du 18 août et signé Paul Bonnetain, J. H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, accueilli par la presse comme le signe sûr de la « banqueroute du naturalisme », selon la formule de Ferdinand Brunetière : « On n'ose plus être naturaliste; on se défend de l'avoir été; les plus ignorés eux-mêmes de ses disciples, les imitateurs qu'il ne se savait point, ont déjà commencé de trahir "le Maître"²² » jubilait Brunetière le 1^{er} septembre, après avoir patiemment attendu, en ennemi juré de l'école de Médan, que les licences morales prises par Zola se retournent enfin contre lui. En centrant notre attention sur la tangente des « romans de la vie cérébrale » qu'inaugura Rod avec les œuvres qu'il publia durant cette période, nous avons démontré la profonde continuité, non seulement thématique, mais encore épistémologique et poétique, qui rattache l'esthétique décadente au naturalisme dont elle prolonge et élargit les chantiers.

Toujours sous le signe du pessimisme schopenhauerien, cette fois fermement planté dans des considérations métaphysiques touchant au temps, nous avons observé le suicide naturaliste se déployer au sein des milieux mondains de Paris, sous la plume de Maupassant dans *Fort comme la mort*, où il prend la forme d'une interrogation déchirante sur la vieillesse, déclinée en plusieurs figures : vieillesse d'une classe, d'un artiste, d'un amour; vieillesse physique d'un homme mûr, celle généralisée d'un siècle en mal d'énergie, celle propre à une littérature en mal de sujets nouveaux... Notre analyse philosophique s'arrête sur le tiraillement que procurent les différentes temporalités écartelant une existence d'homme et illustre le

²² Ferdinand Brunetière, « La banqueroute du naturalisme », *La Revue des deux mondes*, 3^e série, vol. 57, no 83 (1^{er} septembre 1887), p. 214.

déplacement essentiel qu'opère le roman naturaliste en ce qui concerne la mort volontaire, laquelle ne se joue plus dans les chassés-croisés de l'amour déçu ou impossible, mais dans les méandres navrants du temps qui s'écoule pour tous.

Cependant nous avons vu, avec *L'Œuvre* de Zola, que pouvait ressurgir, sous une forme qui fait penser à un retour du refoulé artistique, le suicide romantique du génie maudit, ce cliché vieux-jeu de l'artiste incompris s'enlevant la vie faute d'avoir su se faire entendre de son vivant. Le peintre Claude Lantier, à l'instar de son créateur Émile Zola, cherche à refouler son romantisme. Et son décès volontaire, quoique résolument dépourvu d'héroïsme au plan social (aucun des survivants n'y voit une réussite, encore moins un exploit), tire un certain héroïsme sous l'angle de l'art : sa pendaison devant sa toile étant son chef-d'œuvre, sa mort faite œuvre. Victor Eudeline aussi, dans *Soutien de famille* de Daudet, renoue une dizaine d'années après Claude avec la tradition romantique du suicide valorisé, « la mort héroïque de ce père pour ses enfants » permettant d'une part à la famille d'« obtenir du gouvernement une bourse » d'études et d'autre part d'adresser un reproche polémique au capitalisme corrompu de la III^e République qui laisse ses plus vaillants promoteurs d'antan «risque[r] tous les jours la ruine et le déshonneur » (*SF* 23, 10, 11). Évidemment, ce n'est pas pour des raisons artistiques, mais bien familiales et politiques qu'Eudeline se tue et qu'il retire de sa mort l'honneur d'être apprécié en héros.

Soutien de famille parut moins d'un an après que le sociologue Émile Durkheim eut démontré, à l'aide de l'analyse des taux annuels du suicide, que le penchant à la mort volontaire dépend du degré d'intégration de l'individu à sa société et du degré de régulation normative que celle-ci procure à ses membres. Il en découle que, contrairement à l'avis qui avait dominé la science durant tout le siècle, le suicide n'est ni une affaire avant tout personnelle ni le simple reflet de l'aliénation mentale :

Ce n'est pas parce qu'il y a tant de névropathes dans un groupe social qu'on y compte annuellement tant de suicidés. La névropathie fait seulement que ceux-ci succombent de préférence à ceux-là. Voilà d'où vient la grande différence qui sépare le point de vue du

clinicien et celui du sociologue. Le premier ne se trouve jamais en face que de cas particuliers, isolés les uns des autres. Or, il constate que, très souvent, la victime était ou un nerveux ou un alcoolique et il explique par l'un ou l'autre de ces états psychopathiques l'acte accompli. Il a raison en un sens : car, si le sujet s'est tué plutôt que ses voisins, c'est fréquemment pour ce motif. Mais ce n'est pas pour ce motif que, d'une manière générale, il y a des gens qui se tuent, *ni surtout qu'il s'en tue, dans chaque société, un nombre défini par période de temps déterminée*. La cause productrice du phénomène échappe nécessairement à qui n'observe que des individus; car elle est en dehors des individus. Pour la découvrir, il faut s'élever au-dessus des suicides particuliers et apercevoir ce qui fait leur unité²³.

Il s'agit là, nous le savons maintenant, d'une vérité dont les romanciers réalistes de la seconde moitié du XIX^e siècle, en s'attribuant pourtant dans leurs œuvres le rôle de cliniciens qui étudient des cas exemplaires, nous invitaient à prendre conscience. Car, s'ils se penchent de haut sur de tels cas, avec la prétention d'objectivité, c'est pour les transformer en figures littéraires : des cas particuliers, mais ordinaires, dans la mesure où ils sont voulus fidèles au réel, affligés de tous les maux, sursaturés de signes, et pourtant lisibles comme l'incarnation singulière d'un problème général.

En outre, Durkheim constatait que l'individualisme et de l'égalitarisme accrus, la valorisation de la personnalité et de la liberté personnelle, l'effritement du sentiment religieux, des hiérarchies et de la tradition, favorisent la crue des suicides, en particulier celui des gens désinvestis de leur communauté respective :

Le type de suicide qui est actuellement le plus répandu et qui contribue le plus à élever le chiffre annuel des morts volontaires, c'est le suicide égoïste. Ce qui le caractérise, c'est un état de dépression ou d'apathie produit par une individuation exagérée. L'individu ne tient plus à être, parce qu'il ne tient plus assez au seul intermédiaire qui le rattache au réel, je veux dire la société. Ayant de lui-même et de sa propre valeur un trop vif sentiment, il veut être à lui-même sa propre fin et, comme un tel objet ne saurait lui suffire, il traîne dans la langueur et l'ennui une existence qui lui apparaît dès lors comme dépourvue de sens²⁴.

La tendance moderne des sociétés allait donc à l'encontre du suicide altruiste : « Dans nos sociétés contemporaines, comme la personnalité individuelle est de plus en plus affranchie de la personnalité collective, de pareils suicides ne sauraient être très répandus²⁵. » On ne s'étonnera pas que les romanciers naturalistes, dans leur volonté

²³ *Ibid.*, p. 366-367.

²⁴ *Ibid.*, p. 406.

²⁵ *Ibid.*, p. 246.

mimétique, aient reproduit ce fait dont ils ont montré avoir eu une conscience aiguë avant les travaux de Durkheim, donnant à lire beaucoup de suicides « égoïstes » et « anomiques », tristes et poignants, et de bien rares suicides recevant l'assentiment de la société, voire prescrits par elle ou par son code organisateur, qui eussent produit quelque jubilation collective.

La prospection suicidologique qu'ont réalisée les romanciers naturalistes ne se borne toutefois pas à la sphère sociologique. Leurs études de cas se sont avérées porteuses de quantité de perspectives sur la mort volontaire qui ne seraient théorisées qu'au siècle suivant. Songeons par exemple à la ritualisation de la tentative de suicide ratée en tant que processus de développement personnel salutaire, que nous avons débusquée à la lecture du *Petit Chose*; mentionnons aussi l'épidémie de singularité dont meurt l'interne Barnier dans *Sœur Philomène*, ou l'art « entier » que pratique Claude en s'enlevant la vie dans *L'Œuvre*.

D'autres perspectives générales se dégagent du traitement que les romanciers naturalistes ont réservé à la question du suicide. Si elles n'ont pas toutes été adoptées par la science ou l'art des générations subséquentes, elles évoquent avec éloquence l'imaginaire social de la seconde moitié du XIX^e siècle, par où nous rejoignons l'avis de Michel Porret, pour qui « le diagnostic du suicide révèle moins sa causalité réelle que les peurs majeures et le seuil du tolérable d'une société ou de ses élites²⁶ ». Or, certaines d'entre elles se donnent aisément à lire comme métalittéraires.

La première concerne la quête du néant. Celle-ci, caractéristique de tant de suicidaires, s'impose comme une aspiration spécifiquement littéraire non seulement dans la mesure où les maux auxquels elle cherche à remédier, le spleen ou l'incapacité de se tirer d'embarras, sont des incidences éminemment romanesques ou

²⁶ Michel Porret, « "Je suis bien criminel de vous quitter ainsi" ou l'adieu des suicidés : l'exemple de Genève au XVIII^e siècle » dans Christiane Montandon-Binet et Alain Montandon (dir.), *Savoir mourir*, op. cit., p. 42.

poétiques tout au long du XIX^e siècle, mais encore parce que l'autre moyen d'échapper à la dure réalité auquel songent les protagonistes du naturalisme (autre que le suicide), la contemplation esthétique, est un expédient lui-même très livresque. Ainsi, dans *La Faustin* d'Edmond de Goncourt, quand la grande actrice, au lendemain de la première de *Phèdre* de Racine, dont elle tient le rôle principal, se trouve en proie « à l'ennui noir, intense, splénétique » et sent soudain en elle « une espèce de désintéressement affadi et écœuré de tout ce qui l'intéressait le plus, les autres jours », c'est en empoignant un livre qu'elle fuit le « sombre et momentané désenchantement de l'existence » (LF 146). Et le narrateur de commenter :

Dans les vilains temps de votre vie, pour échapper aux heures ennemies d'une journée, n'avez-vous jamais songé à vous éloigner, à vous absenter de l'existence, pendant ces heures par la lecture d'un ouvrage d'une imagination dérégulée, folle, insensée, et cela dans le milieu un peu hallucinatoire du lit et de l'obscurité? Eh bien c'était l'expédient trouvé par la Faustin! (LF 147-148.)

Quand le mal de vivre nous prend, affirme Goncourt, un moyen opportun d'y remédier consiste à lire un livre comme ceux qu'il produit lui-même, un livre comme *La Faustin*. Mieux vaut cela que s'enlever la vie, n'est-ce pas? En l'occurrence, l'« ouvrage » que Goncourt met entre les mains de la Faustin est des plus raffinés, jouissant de l'insigne privilège d'avoir été traduit par Baudelaire et de la non moins insigne distinction de procurer, à travers une écriture artiste, des informations rêveuses sur un sujet rare quoique à la mode, les paradis artificiels : « Et à mesure que la Faustin lisait *Le Mangeur d'opium*, les ivresses d'imagination de Quincey la gagnaient, l'enlevaient, par une suite d'intenses sensation cérébrales, à la réalité de la vie, à l'ennui du jour, à la détente malade de ses nerfs. » (LF 149-150.) Autrement dit, non seulement il s'agit d'un livre (et le propre de la lecture est de transporter hors de soi), mais en plus il s'agit d'un livre qui porte sur un moyen plus méconnu – et d'autant plus dangereux – de sortir de soi, l'opium. Or, est soulignée la dimension « malade » de la détente fournie par un tel « expédient » (l'opium lui-même comme le livre qui en parle présentent une évasion risquée). Goncourt dissipe donc tout doute : le mieux qu'on puisse faire lorsque sonne l'appel affolant du néant, plutôt que

quitter l'existence, reste d'ouvrir un roman naturaliste. On retrouvera le même jeu métalittéraire dans *Madame Bovary*, dans *Thérèse Raquin*, et ainsi de suite. Et, du reste, la lecture n'est-elle pas, de même que toute contemplation esthétique, une forme de suicide partiel ou, comme l'a suggéré Ross Chambers, « symbolique²⁷ », puisqu'elle engage le lecteur à laisser volontairement s'effacer sa propre subjectivité et l'univers l'entourant au profit de ceux que lui soumet l'écrivain?

Une autre notion que nous déduisons de l'ensemble des suicides de la littérature naturaliste est qu'il y a regain de lucidité, et même acquisition de clairvoyance, chez le personnage qui s'est décidé à mourir. Même quand il est sujet à des accès de folie, le protagoniste suicidaire, de par sa résolution, s'octroie mesure, tempérance, longue vue, recul. Ainsi, lorsqu'Harry Alis conduit Taïko-Fidé, héros d'*Hara-kiri*, aux approches du suicide, il lui prête un regard rétrospectif qui embrasse d'un coup et met à distance la somme de ses aventures, c'est-à-dire le roman entier :

Toute amertume disparaissant devant la certitude qu'il avait de mettre fin à ses souffrances, Fidé considérait cette suite d'événements avec une sorte d'ennui, trouvant que l'existence est émaillée de bien peu de joies et qu'en somme il est plus sage de ne pas être. *Not to be.* (HK 414-415.)

Lorsqu'elle découvre la mort de sa fille, l'héroïne éponyme du roman de Zola *Madeleine Féral* affiche une semblable insensibilité, manière qui rappelle la froideur avec laquelle les romanciers naturalistes prétendent rendre compte des cruautés du réel : « Si elle n'avait pas dû mourir elle-même, elle se serait sans doute jetée sur le cadavre avec des sanglots déchirants; la certitude qu'elle n'existerait bientôt plus l'empêchait de sentir la perte de son enfant. » (MF 888.) Dans *Fromont jeune et Rilser aîné*, la tentative de noyade de la petite Désirée Delobelle lui ouvre les yeux sur les travers familiaux qui minent son existence :

²⁷ Chambers écrit : « *literature is subject to the rules of reading that are those of a suicide note, rules that imply an attempted self-identification with the text and at the same time its interpretive displacement, so as to give it "life". [...] It is on just such a phenomenon that the [...] text, defining reading as a form of symbolic suicide, also relies.* » Ross Chambers, « On the Suicidal Style in Modern Literature (Goethe, Nerval, Flaubert) », *loc. cit.*, p. 13-14.

Pour la première fois de sa vie, Désirée remarqua ce désaccord frappant entre sa mère exténuée, à peine vêtue dans ses petites robes noires qui la faisaient paraître encore plus maigre et plus hâve, et son père heureux, bien nourri, oisif, tranquille, inconscient. D'un coup d'œil elle comprit [...]. À présent, elle jugeait ses parents à distance, comme si insensiblement elle s'éloignait d'eux. C'était encore une torture, cette clairvoyance de la dernière heure. (*FjRa* 1106-1107.)

Mais les facultés du suicidaire gagnent encore plus d'acuité lorsqu'il se trouve de l'autre côté du mur de la mort, s'il faut en croire Édouard Rod et son « Autopsie du docteur Z*** », où le cerveau de M. van Gelt suicidé survit un certain nombre d'heures à son corps cliniquement mort. Malgré l'association usitée qu'elle fait entre mourir et dormir, la narration rodienne insiste sur la « lucidité supérieure » inhérente à la mort partielle que connaît son protagoniste : « mon sommeil [...] vaut mieux que le leur et n'a point de cauchemar²⁸ », affirme M. van Gelt défunt, parlant des vivants qui veillent son corps. « Un nouveau savoir, une nouvelle parole, un nouveau regard : voilà ce qui est atteint, une fois traversées la fureur et l'absence²⁹ », note Jean Starobinski à l'égard de la figure littéraire du suicidaire. La mort effectivement devient sous la plume de Rod une expérience suprême de la pensée, un lieu d'éveil des sens, où la perception sensorielle s'aiguise, la mémoire s'améliore, la capacité intellectuelle s'accroît. Et cet état clairement interstitiel (à la fois vie et mort, éveil et sommeil) qui décuple *post-mortem* les possibilités de l'esprit tandis que le corps se glace, n'est pas sans rappeler l'omniscience dont se prévaut le narrateur naturaliste lorsqu'il efface le commun des mortels avec le spectacle sordide des chairs qu'il étale. Telle est bien, en tous cas, la lecture qu'on peut faire du passage où le valet de M. van Gelt tombe sur le cadavre de son maître, à l'aube le lendemain du suicide :

Il s'approche de moi, met la main sur mon cœur, écoute... Il me porte sur mon lit. Pourquoi me regarde-t-il d'un air si effrayé? Pourquoi me tourne-t-il contre le mur? Je le vois quand même, puisque mes facultés sont en quelque sorte dégagées de mes sens, puisque je vis une vie supérieure et indépendante, puisque ma vision est plus vaste malgré la fixité de mes yeux³⁰...

²⁸ Édouard Rod, « L'autopsie du docteur Z*** » dans *L'Autopsie du docteur Z****, *op. cit.*, p. 17, 30.

²⁹ Jean Starobinski. *Trois Fureurs : Essais*, *op. cit.*, p. 8.

³⁰ Édouard Rod, « L'autopsie du docteur Z*** », *loc. cit.*, p. 21.

Ajoutons que le *rigor mortis* du cadavre a de quoi évoquer la crispation qui prend le poète baudelairien, « crispé comme un extravagant³¹ » à la vue d'une passante qui s'impose dans l'absolu de sa fugacité. Il y a donc quelque chose de visionnaire à être mort. Schéma classique, signale Véronique Cnockaert, laquelle a montré avant nous que chez Zola, et « de longue date en littérature », déjà chez Montaigne souligne-t-elle, « l'état de moribond dessille les yeux avant de les fermer à jamais³² ». La posture de l'écrivain réaliste dans la seconde moitié du XIX^e siècle a quelque chose de ce registre, dans sa façon de plonger dans l'esprit de l'un, dans le désir de l'autre, dans le fonctionnement intime des machines humaines tout autant que dans les mécanismes pointus des cycles naturels. Au moyen de savoirs issus de toutes les sciences : science des technologies, science de l'homme, science du vivant, science de la nature, s'édifie la science du récit. L'écriture naturaliste, polyfocalisée, c'est un peu un suicide, car on se tue pour écrire, on s'investit corps et âme dans une entreprise de voyance, de divination, mais aussi une entreprise démiurgique où de sa propre plume l'écrivain anime tout un monde; suicide, car l'écrivain tue – ne serait-ce que temporairement – sa personne sociale pour vivre « une vie supérieure et indépendante », selon la formule de Rod.

Peut-être est-ce pour cela que la figure du suicide s'impose de manière si récurrente, voire obsessionnelle, au romancier réaliste-naturaliste en quête de s'établir au sein des lettres françaises? Le premier roman que publia Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, marque avec fracas en 1857 l'entrée du regard clinique dans le domaine de la littérature et trouve son dénouement dans la mort volontaire de l'héroïne éponyme. Edmond et Jules de Goncourt avaient entamé leur carrière littéraire auparavant, en 1851 avec *En 18..*, mais, rappelle Robert Ricatte, il fallut attendre 1860 pour qu'ils publient leur premier roman réaliste, *Les Hommes de*

³¹ Charles Baudelaire, « À une passante », dans *Les Fleurs du Mal*, op. cit., t. I, p. 92.

³² Véronique Cnockaert, « Corps en ruines : sur quelques agonies dans *Les Rougon-Macquart* », loc. cit., p. 133.

lettres, œuvre éminemment balzacienne³³, rebaptisée *Charles Demailly* pour la deuxième édition, du nom de son héros suicidaire, obsédé d'idées noires : « plusieurs tentatives de suicide le font enfermer à Charenton³⁴ », résume Ricatte. La première incursion des deux frères dans l'écriture naturaliste, timide il est vrai, intervient avec leur roman suivant, *Sœur Philomène*, paru en 1861, qui prend fin sur le suicide de l'interne Barnier, lequel partage l'avant-scène avec la sœur de la Charité et incarne d'emblée les valeurs naturalistes (objectivité, positivisme, réalisme); attentive à la dimension naturaliste de l'œuvre, Colette Becker rappelle à cet effet que « c'est en faisant une dissection que Barnier s'est volontairement infecté³⁵ ». Leur tout premier roman pleinement naturaliste, *Germinie Lacerteux*, les Goncourt ne le publièrent que trois ans plus tard, en 1864; ici, l'héroïne éponyme passe à deux doigts de se défenestrer et termine son existence peu après, dans ce qu'il convient d'appeler une mort quasi volontaire. Émile Zola aussi fit son entrée dans l'arène naturaliste (après des débuts romantiques) par un roman qui s'achevait sur un suicide, un double, celui de l'héroïne éponyme et de son époux, dans *Thérèse Raquin*, en 1867. Paru l'année d'après, *Madeleine Férat* réitérait le schéma, se dénouant à la dernière page par le suicide de Madeleine, accolé à la démence de son époux. Alphonse Daudet dans son premier roman, *Le Petit Chose*, avec la pendaison du héros narrateur à mi-chemin du livre, réitérait en 1868 l'association entre le suicide et cette « manie commençante d'observation, d'annotation humaine³⁶ ».

³³ Sur cet aspect des *Hommes de lettres*, voir Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt : 1851-1870*, op. cit., p. 105-136.

³⁴ *Ibid.*, p. 144. « Pour la première fois, les Goncourt prennent à la médecine un cas pathologique pour en faire un personnage de roman : ils jalonnent avec précision le chemin qui conduit Demailly de la raison à la folie, et ils utilisent à cet effet les travaux d'Esquirol et de Baillarger », commente Ricatte. *Ibid.*, p. 149.

³⁵ Colette Becker, « À propos de la genèse de *Sœur Philomène* », loc. cit., p. 17.

³⁶ Alphonse Daudet, « Histoire de mes livres : *Le Petit Chose* », dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 239. Daudet a beau indiquer dans *Histoire de mes livres* que *Le Petit Chose* « a été écrit dans des conditions [...] capricieuses [et] désordonnées », sans « [p]lan ni notes » préalables, il souligne qu'il s'agit d'« une sorte d'autobiographie », où l'auteur « à vingt-cinq ans » s'est mis en situation de « revoir et annoter sa vie », à partir d'« observations » notées « sur le vif ». *Ibid.*, p. 234, 238, 239.

Le même phénomène s'observe au sein de la deuxième génération d'écrivains naturalistes, ceux que Brunetière a appelés « Les petits naturalistes³⁷ ». Joris-Karl Huysmans dès 1876 publie son premier roman, *Marthe*, où l'héroïne éponyme, fille de joie encline à broyer du noir, se laisse, une nuit de détresse, hypnotiser par le fleuve parisien, et en réchappe *in extremis* : « Elle regardait la Seine, sans même la voir [...]; elle se pencha sur le parapet, eut, pendant une seconde, l'idée d'en finir avec tous ses maux, puis elle eut peur, recula et, effarée, voulut s'enfuir, quand un homme ineffablement ivre lui prit le bras³⁸. » Guy de Maupassant débute sa carrière de romancier naturaliste en 1883 avec *Une vie*, dont l'héroïne passe bien près, elle aussi, de sauter dans le vide, dans une scène analogue qui transporte « l'abîme, là, devant elle » (UV 86), des quais de Paris jusqu'en haut des falaises de la Normandie :

Dans le trou sombre devant elle la mer invisible et muette exhalait l'odeur salée de ses varechs à marée basse.

Elle demeura là longtemps, inerte d'esprit comme de corps; puis, tout à coup, elle se mit à trembler, mais à trembler follement comme une voile qu'agite le vent. Ses bras, ses mains, ses pieds secoués par une force invincible palpitaient, vibraient de sursauts précipités; et la connaissance lui revint brusquement, claire et poignante.

[...] Oh! sa vie était cassée, toute joie finie, toute attente impossible; et l'épouvantable avenir plein de tortures, de trahisons et de désespoirs lui apparut. Autant mourir, ce serait fini tout de suite. (UV 86.)

À son tour, Paul Bonnetain en 1883 se lance comme romancier naturaliste avec une œuvre placée sous le signe de la mort volontaire; dans une « volonté d'expliquer le cas Charlot plutôt que le stigmatiser simplement³⁹ », comme l'écrit Jean-François Chassay, Bonnetain publie sous le titre de *Charlot s'amuse* le compte rendu clinique de la « véritable cachexie génitale » du protagoniste éponyme : celui-ci « s'anémi[e] à vue d'œil » sous l'empire furieux de l'onanisme, « ce vice solitaire au bout duquel il attendait la mort » (CS 99, 191). Harry Alis l'année précédente s'était engagé dans le mouvement naturaliste avec un roman, dont le titre, *Hara-kiri*, annonçait d'emblée le

³⁷ Ferdinand Brunetière, « Les petits naturalistes », *La Revue des deux mondes*, 3^e série, vol. 54, no 64 (1^{er} août 1884), p. 693-704.

³⁸ Joris-Karl Huysmans, *Marthe : Histoire d'une fille*, op. cit., p. 56.

³⁹ Jean-François Chassay, « Le créateur seul face à lui-même », loc. cit., p. 245.

destin du héros, mais non le crépuscule de la civilisation japonaise, qui, dans le bain de sang du dénouement, se trouve à mettre fin, par la multiplication des sacrifices kamikazes et des rituels seppuku (pratique officiellement interdite en 1868), à « la race fameuse des Samouraïs du Mionoska » (HK 429) et plus largement à l'aristocratique tradition japonaise du Bushido qu'on célébrait au début : « tant avaient fait hara-kiri et s'étaient ouvert le ventre avec honneur ! » (HK 6.)

Pour ne point nous éterniser dans une énumération que nous pourrions prolonger, résumons. Presque chaque fois qu'un écrivain a voulu se faire romancier naturaliste, il a commencé par un roman dans lequel il menait le personnage principal aux abords du ou en plein suicide. Ce fait est éloquent. Qu'il soit attribuable à la connotation notoirement romantique ou mélodramatique de la mort volontaire dans les lettres de l'époque, ou qu'il dérive du potentiel de divination extralucide souvent lié à l'homicide de soi ou plus largement au trépas, il nous force à reconsidérer l'association du naturalisme aux forces génésiques de la nature pour reconnaître, sous elles, derrière elles, l'ombre des puissances autolytiques qui les animent. Car il faut bien le dire, le courant naturaliste est né de suicides – tout comme le furent, d'ailleurs, les débuts du romantisme et la génération 1830. En fait, il semble bien que l'entière modernité littéraire, depuis la fin des Lumières, mérite d'être pensée comme une littérature suicidaire. Nous aboutissons donc au même constat qu'a formulé Chambers lisant Goethe (*Werther*), Nerval (*Sylvie*) et Flaubert (*Madame Bovary*), dont la démonstration, centrée sur un tout autre aspect du texte moderne (l'ironie), envisage celui-ci en tant que tentative (vouée à l'échec et en cela héroïque) d'établir un mode nouveau de communication qui ne soit pas aliénant entre auteur et lecteur :

Failure is the most probable outcome for the suicidal text in its attempt to install a new, disalienating mode of communication; but the idea that failure is a way of succeeding – a form of "heroism" – in a world whose values are all wrong is not only part of the axiomatics of the suicide. It is also the ironic dictum of the anti-bourgeois literature of the bourgeois age, a literature which proves its alienation by being misread⁴⁰.

⁴⁰ Ross Chambers, « On the Suicidal Style in Modern Literature », *loc. cit.*, p. 15.

Force est de convenir que la clinique du roman naturaliste, depuis les fracassants débuts de *Madame Bovary*, n'a pas démenti cette vocation (suicidaire) de texte polyphonique.

Enfin, la dernière des perspectives que nous inférons à partir de l'image globale du suicide en régime naturaliste tient au fait que, plus souvent qu'autrement, les suicidaires de cette littérature ne procréent pas. Soit ils sont supérieurement chastes ou frustrés sexuellement, soit ils s'adonnent à un dévergondage effréné et néanmoins stérile. Ou bien encore, comme Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*, ils s'éteignent volontairement avant l'accouchement : « C'est d'être devenue femme et d'être enceinte qu'Albine, la "sauvageonne" du jardin du Paradou, meurt⁴¹ », analyse Marie Scarpa. S'ils ont procréé et qu'ils sont encore jeunes au moment de mourir, leur progéniture souffreteuse les a précédés ou les accompagne dans la mort : on songe au fils hydrocéphale de Claude dans *L'Œuvre*, au bébé naissant de Charlot que celui-ci garde « endormi sur sa poitrine » quand il se jette dans l'eau poisseuse du canal Saint-Martin (CS 242), à la fille de Madeleine Férat emportée d'un coup par « [u]ne de ces fièvres brusques, qui reviennent en pleine convalescence » (MF 887), à Germinie Lacerteux « accoucha[nt] d'un enfant mort » puis perdant sa fille à peine quelques saisons après lui avoir donné la vie (GL 88, 147) – l'exception étant Berthe Bovary, la fille d'Emma. S'ils se tuent à un âge mûr, comme M. de Viargue dans *Madeleine Férat* ou Victor Eudeline dans *Soutien de famille*, leur descendance leur survit, mais quel funeste héritage psychobiologique ils lui lèguent ! Une réplique concernant les deux fils d'Eudeline illustrera suffisamment le phénomène :

– Regardez Antonin, le plus jeune, [...] depuis le suicide d'Eudeline, ce pauvre petit est resté comme bête; il bredouille, il cherche ses mots... Qui sait si ce trouble, cette hésitation de la parole ne se sont pas portés, chez le grand frère, sur les ressorts de la volonté. (SF 29.)

⁴¹ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme : Ethnocritique de la littérature*, loc. cit., p. 33.

Tout se passe donc comme si la tendance au suicide était entravée par le sentiment de responsabilité paternelle ou maternelle à l'égard de l'enfant, et ce, conformément aux découvertes ultérieures de Durkheim, qui allait noter à propos des femmes mariées qu'« en l'absence d'enfants, elles se tuent plus que les filles du même âge » et plus généralement que « le facteur essentiel de l'immunité des gens mariés est la famille, c'est-à-dire le groupe complet formé par les parents et les enfants⁴² ». Quand Madeleine Férat, décidée à mourir, apprend le décès fulgurant de sa chère petite Lucie, nous lisons : « Elle éprouvait une sorte de joie à la retrouver morte. C'était un obstacle de moins à son suicide; elle pouvait se tuer maintenant, sans craindre de laisser derrière elle une pauvre créature que sa naissance devait vouer au malheur. » (MF 888.) Réciproquement, Maupassant dans *Une vie* montre Jeanne Le Perthuis des Vauds sujette à des accès suicidaires, mais sauvée par le fait d'avoir engendré :

Ce fut en elle une traversée de joie, un élan vers un bonheur nouveau, qui venait d'éclore. Elle se trouvait, en une seconde, délivrée, apaisée, heureuse, heureuse comme elle ne l'avait jamais été. Son cœur et sa chair se ranimaient, elle se sentait mère!

Elle voulut connaître son enfant! Il n'avait pas de cheveux, pas d'ongles, étant venu trop tôt; mais lorsqu'elle vit remuer cette larve, qu'elle la vit ouvrir la bouche, pousser ses vagissements, qu'elle toucha cet avorton, fripé, grimaçant, vivant, elle fut inondée d'une joie irrésistible, elle comprit qu'elle était sauvée, garantie contre tout désespoir, qu'elle tenait là de quoi aimer à ne savoir plus faire autre chose. (UV 101.)

Ce genre de considérations se transpose directement à la littérature lorsqu'on songe à cette tendance, apparemment invétérée chez les écrivains de l'époque, à penser la création artistique comme gestation et accouchement d'œuvres : « Tant d'espairs, de tortures, une vie usée au dur labeur de l'enfantement », s'exclame par exemple Sandoz dans *L'Œuvre* de Zola (L'Œ 296). Alors, des littératures enclines à raconter des suicides ou à exalter les amours stériles de la modernité, comme le sont le roman populaire, le romantisme ou la décadence (repoussoirs officiels du naturalisme), et le naturalisme, lui-même plus prodigue de suicides qu'on le croit, se voient reprocher de ne porter que des fruits secs. Et, inversement, une littérature qui ne fait pas de petits, une littérature stérile, devient particulièrement susceptible de se suicider.

⁴² Émile Durkheim, *op. cit.*, p. 198, 208.

Ainsi, partant du principe voulant que « tout amour qui n'a pas l'enfant pour but n'est au fond qu'une débauche », Zola, en 1896 dans une chronique intitulée « Dépopulation », s'inquiète de voir le roman si stérile, si incapable de se renouveler : « Je fais la part des talents très vigoureux qui se sont produits; mais n'est-il pas évident qu'un vent de stérilité souffle, et que, dans notre littérature [...], on ne fait plus d'enfants⁴³? » Évidemment, l'auteur des *Rougon-Macquart* adressait ce reproche aux auteurs « de nos romans de psychologie mondaine » ainsi qu'à ceux des « étranges et dernières floraisons de notre littérature, à ce qu'on a nommé l'école décadente et l'école symbolique », où il ne retrouvait que « la guerre à l'amour, à l'amour sain et loyal, qui procréé, et qui s'en vante » :

C'est le flot des femmes insexuées, minces comme des perches, sans aucun des organes qui font la femme mère et nourrice. Des vierges informulées flottent dans des limbes crépusculaires. Et ce sont aussi, du côté des hommes, de pâles éphèbes qu'on peut prendre pour des filles [...]. L'enfant est grossier, malpropre, honteux comme un attentat à l'intellectualité des amants. On ne se féconde plus que cérébralement, on n'enfante plus que par le commerce des âmes. [...] Mort à la vie, et que la semence humaine soit jetée au vent, pour que le vent la disperse, inutile et méprisée⁴⁴!

Curieusement, Zola exprime son indignation face à l'absence d'enfants dans les romans en des images et des termes extrêmement proches de ceux qu'avait employés Paul Bonnetain pour lui-même réprocher le honteux gaspillage auquel se livre le héros efféminé de *Charlot s'amuse* dans « ses habitudes onanistiques » (CS 98), développées dès l'enfance au contact des « contagieux exemples » que sont ces frères ignorantins enfermés dans « le muet martyre de leur existence de castrats » (CS 113, 90), confortées à l'adolescence par l'« immonde attachement » de « cet amour contre nature » (CS 137) qu'il cueille dans les bras de son meilleur ami et couronnées à l'âge adulte le jour où, forcé d'entrer au bordel par ses camarades de garnison, il élit « la plus plate, une brune, coiffée à la Titus, habillée en bébé et pareille à un garçon » (CS 172). Autrement dit, le maître de Médan fustige chez les écrivains fin-de-siècle

⁴³ Émile Zola, « Dépopulation », d'abord paru dans *Le Figaro* du 23 mai 1896, recueilli en 1897 dans *Nouvelle Campagne*, repris dans *Œuvres complètes*, op. cit., t. XIV, p. 788.

⁴⁴ *Ibid.*

ce que l'un de ses disciples treize ans plus tôt avait étalé dans une œuvre au scandale typiquement naturaliste qu'il avait lui-même baptisée⁴⁵. Attaque qu'on estimera volontiers être un attentat à soi-même.

Plus curieux encore, les écrivains ainsi blâmés par Zola intègrent cette stérilité suicidomorphe à même le style et la rhétorique de leurs œuvres, Guy Ducrey l'a démontré dans *Corps et graphies*. Réagissant à la crise du roman en cours depuis une dizaine d'années déjà, ils déploient le mutisme, le non-dit qui veut dire quelque chose, et usent de la brèche du langage pratiquée par « un silence signifiant⁴⁶ », selon l'expression de Ducrey; ils mettent « au cœur de [leur] pratique scripturaire l'esthétique du rien et le désir du silence : une forme de suicide littéraire, avant la mort véritable⁴⁷ ». Le problème de la littérature, argue Ducrey, provient de la littérature : « Nul besoin d'avoir atteint un âge canonique, ni même celui de Des Esseintes, pour dépérir sous le poids des livres et du savoir : les jeunes, les très jeunes peuvent aisément être atteints de ce syndrome funeste – la culture excessive⁴⁸. » Cette sénescence précoce, qui frappe aussi bien Monsieur Folantin de Huysmans, qu'André Frémy de Rod ou Lazare Chanteau de Zola, ou encore le narrateur anonyme de *La Course à la Mort*, de même que les héros des romans de la dernière décennie du siècle, comme *Le Chercheur de tares* de Catulle Mendès (1898) ou *Le Vice filial* de Paul Adam (1891), préserve la dimension avant tout littéraire du problème que constitue la mort volontaire, question non plus spécifiquement romantique, mais toujours éminemment liée au poids incommensurable des livres passés.

⁴⁵ Notoire est le fait que *Charlot s'amuse* devait d'abord s'appeler *Détraqué*, et que Zola suggéra le titre qui immortalisa « ce dégoût de la femme qui est comme le châtement des solitaires pratiques », étudié par Bonnetain (CS 129). Celui-ci d'ailleurs souligna dans *Le Figaro* cette « contribution » de Zola à son livre, quatre jours après la publication dans ce même journal du manifeste dont il était le premier signataire; s'en prenant de nouveau directement à l'auteur de *La Terre*, il écrivait : « Ne m'avez-vous pas fait changer son titre primitif : *Détraqué*, pour celui sous lequel il se vend encore? » Paul Bonnetain, « Explication », *Le Figaro*, 3^e série, vol. 33, no 234 (22 août 1887), p. 1.

⁴⁶ Guy Ducrey, *Corps et graphies*, op. cit., p. 534. Ducrey relève la recrudescence du *blanc* dans toutes les pratiques littéraires – poésie, roman, théâtre –, recrudescence que l'engouement fin-de-siècle pour la pantomime nourrit et relaie (ou prouve).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 547.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 535.

En somme, la valeur du suicide varie peu sur l'intervalle de quarante ans qui va de la parution, en 1857, du premier roman publié par Flaubert, à celle de *Soutien de famille* en 1898, le dernier roman de Daudet. Pour reprendre les termes de Ducrey, sous le poids de « la culture livresque », l'« inaptitude à vivre » va de pair avec celle de « créer⁴⁹ ». Née sous le signe du suicide, la littérature naturaliste semble s'éteindre par lui. Car à travers l'étude des œuvres de Rod et de Huysmans, nous avons vu combien les efforts des schismatiques décadents s'inspiraient de la mort volontaire pour *renouveler* le naturalisme. Et, pour finir, nous nous apercevons que même les efforts subséquents d'*enterrer* l'école de Médan procèdent du même esprit. Le plus connu d'entre eux, ce Manifeste des Cinq orchestré par l'auteur de *Charlot s'amuse*, qui se voulait parricide, mérite en effet d'être considéré comme un suicide. D'abord, il apparut instantanément stérile, impropre à produire quoi que ce soit qui vaille, s'il faut en croire les nombreuses réactions qu'il suscita dans la presse parisienne : « Cette protestation outrecuidante de quatre inconnus présidés par un bon garçon qui a dû à deux procès scandaleux une notoriété prompte que d'autres acquièrent à force d'œuvres et d'efforts, n'aura ni portée, ni conséquence⁵⁰ », protestait entre autres Edmond Lepelletier dans *L'Écho de Paris* une semaine plus tard. Ensuite, et aux yeux de tous là encore, le Manifeste paraissait incongru, étant émis par des littérateurs qui pouvaient difficilement reprocher au maître de Médan son naturalisme, puisque le stigmatiser pour être « descendu au fond de l'immondice » ou pour avoir publié « un

⁴⁹ *Ibid.*, p. 537.

⁵⁰ Edmond Lepelletier, « Charlot s'ennuie », *L'Écho de Paris*, vol. 4, no 1255 (25 août 1887), p. 1. On sait aujourd'hui que les signataires regrettèrent leur sortie. Frédéric Da Silva commente en ces termes l'animosité dont fit preuve l'auteur de *Charlot s'amuse*, à partir de ce moment, envers celui qui jusque-là était considéré comme son maître : « L'attitude de Bonnetain à l'égard de Zola repose sur des motifs personnels, attisés par un jeu de rivalités et de manigances dont il fut dupe bien plus qu'il n'en tira profit. Il y eut des divergences esthétiques qui, il comprit, ne méritaient pas l'acharnement qu'il prit à critiquer Zola, avec une certaine obsession qui en dit long finalement sur la mesure de son admiration refoulée. » Frédéric Da Silva, « Lettres de Paul Bonnetain à Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 57, no 85 (2011), p. 22-23. Michel Raimond rapporte en outre que « Margueritte, Rosny et Descaves devaient se repentir amèrement par la suite de ce que leur geste avait eu d'injuste et d'inconsidéré ». Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 25.

recueil de scatologie⁵¹ », c'était s'attaquer soi-même et condamner des torts dont ils étaient aussi coupables : « Il y en a pour le moins deux d'entre eux qui ne sont pas tels qu'il faut être pour jeter la première pierre⁵² », soulignait notamment Anatole France dans *Le Temps* quelques jours plus tard, parlant sans doute de Bonnetain et de Guiches. Édouard Rod avait noté la même chose, la veille dans la *Gazette de Lausanne* : « en somme, c'est au naturalisme qu'ils doivent presque tout ce qu'ils sont jusqu'à présent⁵³. » Enfin, quant aux trois autres signataires, qui ne faisaient que commencer et dont personne ne connaissait encore le nom, c'était une bien étonnante manière de le faire connaître, que de revendiquer leur autonomie face à une école à laquelle on ne les associait pas : ils se trouvaient à se déclarer naturalistes en « répudi[ant] énergiquement cette imposture de la littérature véridique » et « ces bonshommes de rhétorique zoliste⁵⁴ ».

Certes, le naturalisme n'a cessé d'encaisser des coups pressentis comme fatals par la presse conservatrice. Mais pour bien voir en quoi les mille morts de ce courant littéraire s'inscrivent sous le signe du suicide, il faut examiner le Manifeste des Cinq de plus près et refaire brièvement l'histoire du naturalisme des deux dernières décennies du siècle. Ce n'est que vers la fin des années 1880, après une vingtaine d'années de domination réaliste-scientiste, que le champ littéraire français commence

⁵¹ Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, « *La Terre* : À Émile Zola », *Le Figaro*, 3^e série, vol. 33, no 230 (18 août 1887), p. 1. Les Cinq réitérent à l'égard de Zola une objection morale pour le moins usée : « *La Terre* a paru. La déception a été profonde et douloureuse. Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie : le Maître est descendu au fond de l'immondice. » *Ibid.* Michel Raimond commente : « À vrai dire, ils reprenaient à leur compte, à propos des outrances de *La Terre*, de vieilles accusations d'immoralité, de vulgarité [...], que depuis dix ans reprenaient inlassablement les critiques de la presse conservatrice [...]. » Michel Raimond, *La Crise du roman*, op. cit., p. 25.

⁵² Anatole France, « *La Terre* », *Le Temps*, vol. 27, no 9610 (28 août 1887), p. 2.

⁵³ Édouard Rod, « Naturalisme », loc. cit., p. 3.

⁵⁴ Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, « *La Terre* : À Émile Zola », loc. cit., p. 1. Un court extrait donnera une idée de ce rapprochement qu'ils ont effectué avec Zola en voulant pourtant s'en dissocier : « De cette dernière œuvre du grand cerveau qui lança *L'Assommoir* sur le monde, de cette *Terre* bâtarde, nous nous éloignons résolument, mais non sans tristesse. Il nous poigne de repousser l'homme que nous avons trop fervemment aimé. » *Ibid.*

à sentir le vent tourner : le naturalisme agonise, sa fin est proche, commence-t-on à répéter dans le milieu. Jusque-là, la III^e République avait été celle du roman naturaliste : démocratisation du lectorat et des sujets propres à entrer en littérature, baisse du prix du livre, montée en puissance de la presse quotidienne et de la réclame publicitaire... tout cela avait favorisé la vente des œuvres s'inscrivant dans une formule esthétique simple à saisir et, quoique controversée, directement inspirée des grands courants idéologiques du moment. Résultat, le succès inespéré de *L'Assommoir* et celui longtemps préparé de *Nana* donnèrent lieu non seulement à des polémiques tonitruantes, mais à des tirages inouïs et à des chiffres de vente encore jamais vus. Lorsque, le 18 août 1887, en réponse à la parution de *La Terre* dans le *Gil Blas*, cinq jeunes écrivains en mal de publicité chargent dans *Le Figaro* contre le « violent parti pris de l'obscénité⁵⁵ » dont se rendait coupable Zola à leurs yeux, il y a déjà une dizaine d'années que le naturalisme occupe pratiquement toute la place dans le champ littéraire. Laissant à d'autres le soin de réagir contre la paradoxale sortie de disciples qu'il ne se connaissait pas et de dénoncer la mesquinerie de diatribes personnelles, le principal visé par le *factum* resta muet, se contenta de remercier par lettres ceux qui l'appuyaient et afficha une indifférence complète⁵⁶, ne répondant d'aucune façon au réquisitoire qu'on lui avait adressé – fidèle en cela à son attitude habituelle devant les « crapauds⁵⁷ » que la critique lui faisait régulièrement avaler.

Le Manifeste des Cinq n'était pas le premier coup porté au naturalisme, ni le plus dur à encaisser, souligne René-Pierre Colin dans *Zola, Renégats et alliés*⁵⁸. Néanmoins, à compter de ce moment, les proférations de décès du naturalisme se

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ La correspondance de Zola des mois d'août et septembre 1887 montre sans ambiguïté la sérénité qu'il a gardée durant toute cette histoire. Voir Émile Zola, *Correspondance*, op. cit., t. VI, p. 167-187.

⁵⁷ « Moi, écrit Zola en 1896, voici trente ans que, tous les matins, avant de me mettre au travail, j'avale mon crapaud, en ouvrant les sept ou huit journaux qui m'attendent, sur ma table. Je suis sûr qu'il y est, je parcours vivement de l'œil les colonnes, et il est rare que je ne le trouve pas. Attaque grossière, légende injurieuse, bordée de sottises ou de mensonges, le crapaud s'y étale, dans ce journal-ci, quand il n'est pas dans ce journal-là. Et je l'avale, complaisamment. » Émile Zola, « Le crapaud », d'abord paru dans *Le Figaro* du 28 février 1896, repris dans *Nouvelle Campagne*, op. cit., p. 729-730.

⁵⁸ René-Pierre Colin, *Zola, Renégats et alliés*, op. cit., p. 228.

multiplient (on parle d'impasse, de funérailles, etc.) et culminent en 1891, avec la publication chez Charpentier de *L'Enquête sur l'évolution littéraire* par Jules Huret et la parution chez Tresse et Stock du roman de Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*. Le volume publié par Huret réunit des entrevues d'écrivains portant essentiellement sur la santé du mouvement naturaliste; or, parmi les proches de Zola, il ne se trouve que Paul Alexis pour réfuter la mort apparente du courant. De fait, chacun des romanciers ayant pu, un jour ou l'autre, se réclamer de l'école semble avoir dévié du sillon large creusé par les convives des dîners des auteurs sifflés⁵⁹ : on s'est dit psychologue à la russe (Maupassant, Paul Bourget, Édouard Rod), on s'est fait voyageur parti pour ailleurs (Paul Margueritte, Paul Bonnetain), explorateur du passé (Huysmans, J.-H. Rosny) ou encore investigateur de l'occulte fantastique (Maupassant, Huysmans, Rod, Harry Alis). Colin a étudié de près ces pistes tentées hors des sentiers battus par les jeunes naturalistes qui voulurent élargir la formule zolienne; il a bien montré qu'il faut mesurer avec prudence l'ampleur et la divergence des friches entamées, par exemple dans le cas de Huysmans : « Durtal, qui va demeurer jusqu'à la mort du romancier le double de Huysmans, s'avoue, certes, troublé par ces arguments [contre Zola], mais il ne voit pas, pour autant, "en dehors du naturalisme, un roman qui fût possible"⁶⁰. » Pour les plus jeunes, si le roman se trouvait dans une impasse, c'était parce que le maître de Médan prenait toute la place, « écrasant amis et ennemis,

⁵⁹ Ce sont Flaubert, Tourgueniev, Goncourt, Daudet et Zola. En 1887, les deux premiers sont décédés depuis quelque temps. Goncourt n'écrira plus de romans après 1884 et *Chérie*; de plus, même s'il ouvre à Auteuil son Grenier, où à partir de février 1885, des jeunes littérateurs admiratifs de son œuvre naturaliste se réunissent hebdomadairement, il louvoie en ce qui trait au mouvement, relate Pierre-Jean Dufief : « tour à tour il déclare que le roman est mort et que le naturalisme est dépassé, ou il en appelle à une forme plus complexe, plus élaborée, plus artiste du naturalisme. » Pierre-Jean Dufief, « Edmond de Goncourt et son cercle de "petits" naturalistes », dans Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relecture des « petits » naturalistes*, op. cit., p. 27. Daudet, soupçonné à tort d'avoir manigancé le Manifeste, mais qui de sa retraite de Champrosay a peut-être encouragé l'élan schismatique des Cinq, poursuit quant à lui sa production très régulièrement, un peu à l'écart cependant, et sans avoir jamais vraiment adopté le nom drapeau de *naturalisme*, s'en tenant à pratiquer une écriture qui propose « des types et des milieux strictement vrais, copiés d'après nature », comme il le dit lui-même. Alphonse Daudet, « Histoire de mes livres : *Fromont jeune et Risler aîné* », d'abord paru en 1881 dans *Œuvres complètes*, repris dans *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 1186.

⁶⁰ René-Pierre Colin, *Zola, Renégats et alliés*, op. cit., p. 243. Colin cite Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, op. cit., p. 30.

bouchant aux survenants la brèche qu'il avait lui-même ouverte⁶¹. » Cependant, le problème relevait avant tout de l'impuissance à réinventer le roman, chez cette « génération malade presque tout entière de la volonté⁶² », ainsi que les signataires du Manifeste se décrivaient eux-mêmes. À court d'imagination, ils continuaient d'adhérer à la formule naturaliste sans en renouveler la méthode, les moyens ou les sujets; tôt ou tard, ils devaient prendre conscience de la bien piètre place qu'ils se ménageaient dans le firmament naturaliste, avec leur imitation ou pastiche du maître en la matière.

Ironiquement, le plus grand tort que cette « jeunesse littéraire » reprochait à l'esthétique de ce « grand écrivain » – que naguère elle « avait vu si fort, si superbement entêté, si crâne » et en qui elle admirait « la déroute des romantiques⁶³ » – était de ne pas être assez naturaliste, de trahir ses propres préceptes. En habituée du Grenier Goncourt, elle considérait *Germinie Lacerteux* comme point de départ absolu et se prétendait « une jeunesse qui [...] lutt[e] contre la dégradation du naturalisme⁶⁴ », observe Pierre-Jean Dufief. « Zola, en effet, parjur[e] chaque jour davantage son programme », affirment les Cinq, qui derechef l'accusent d'être « plein d'une enflure hugolique, d'autant plus énervante qu'il prêch[e] âprement la simplicité⁶⁵ ». Deux semaines plus tard, en écho au Manifeste, Ferdinand Brunetière déclare la banqueroute du naturalisme sur les bases d'un éloignement progressif « de la décence, du naturel, et de la vérité⁶⁶ » qu'il voit culminer dans *La Terre*. « Épiques ou apocalyptiques », surenchérit-il, les « romans de M. Zola [...], ce romantique attardé », substituent selon lui « à la réalité les visions obscènes ou grotesques de son

⁶¹ Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, « *La Terre* : À Émile Zola », *loc. cit.*, p. 1.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Pierre-Jean Dufief, « Edmond de Goncourt et son cercle de "petits" naturalistes », *loc. cit.*, p. 23.

⁶⁵ Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, *loc. cit.*, p. 1.

⁶⁶ Ferdinand Brunetière, « La banqueroute du naturalisme », *loc. cit.*, p. 214.

imagination échauffée⁶⁷ ». Bref, on attaquait le maître de Médan sur le propre terrain du naturalisme, Zola inventait trop, se laissait aller trop facilement au vaudeville, ses romans manquaient « de valeur *documentaire*, de naturel et de vérité, de vie et de variété⁶⁸ », et ainsi de suite. Aussi, ce que nous retenons surtout de cet épisode et des autres à venir en cette fin du XIX^e siècle, c'est la force d'une formule, le naturalisme, assailli de toutes parts non sur le fond mais sur quelques-unes de ses matérialisations concrètes – dont la plus « basse » : *La Terre*. On comprend mieux, sous cet angle, l'étonnante longévité du mouvement.

Une dizaine d'années plus tard, dans sa chronique du *Figaro* du 7 février 1896, Zola revient enfin sur le Manifeste des Cinq, à mots couverts, sans le nommer. Il s'étonne des modèles dont se dote la « jeunesse littéraire » de la fin du siècle, qui n'acclame, selon lui, « que les écrivains qui ne la gênent pas⁶⁹ », c'est-à-dire ceux qu'elle peut détrôner à loisir, sans trop d'effort, parce qu'ils n'occupent qu'une place secondaire dans le monde des lettres :

La vérité est que la génération d'écrivains qui suit un grand écrivain est fatalement sa rivale, son adversaire irréductible. Les faits sont là, constants, pour appuyer cette vérité. Dans cette terrible lutte pour la vie qu'est la littérature, tout nouveau venu a le besoin de faire la place nette, d'égorger ses aînés, s'il veut pour lui tout le champ, tout l'empire. N'assistons-nous pas, depuis dix ans, à cette lutte sauvage des néo-idéalistes contre ceux qu'on a nommés les naturalistes, je ne sais trop pourquoi? C'est qu'ils ont trouvé la route barrée, c'est qu'ils veulent passer quand même, pour chercher ailleurs leur originalité propre, sous peine de ne pas être⁷⁰.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 213, 215. « M. Zola reconstruit la nature et l'ajuste aux exigences de ses propres hallucinations », objecte encore Brunetière. *Ibid.*, p. 216.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁹ Émile Zola, « À la jeunesse », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 724, 725. Zola fait allusion ici à sa chronique précédente, où il constatait non sans amertume que la nouvelle génération d'écrivains lui tournait le dos, et tournait le dos au naturalisme; pour lui, les maîtres dont elle se réclamait (Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Laforgue) manquaient cruellement de vitalité : « Eh quoi! s'exclamait-il, vraiment, parmi les maîtres de notre jeunesse, rien que des foudroyés, des inconnus et des incomplets? [...] Vraiment, cela est bien extraordinaire, ce choix exclusif des génies malades, en décomposition ». *Idem*, « Le solitaire », d'abord paru dans *Le Figaro* du 18 janvier 1896, recueilli l'année suivante dans *Nouvelle Campagne*, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 720.

⁷⁰ *Idem*, « À la jeunesse », *loc. cit.*, p. 724. On peut déduire que Zola parle du fameux Manifeste par le fait qu'il reprenne le vocable « jeunesse littéraire » employé par Bonnetain et compagnie, et l'associe à au passage suivant : « quiconque n'est pas combattu et nié par la génération nouvelle n'a pas de personnalité forte, d'originalité assez large pour boucher le siècle, comme on a dit ». *Ibid.*

Le chef de file du naturalisme s'attend à être éventuellement victime d'un parricide; il en cherche un dans les nouvelles lettres et ne le trouve pas. Il n'y en eut pas. Le roman français semblait à court de solutions, en pleine crise. Et personne pour le régénérer. Aux yeux de Zola, la littérature agonisait doucement : « vos œuvres sont mort-nées⁷¹ », martela-t-il, évoquant leur peu de succès. Selon lui, la nouvelle littérature restait lettre morte, parce qu'elle s'était coupée de la vie sous l'action néfaste des idées pessimistes de Wagner et de Schopenhauer qui avaient empoisonné la relève : « si l'on descend à nos petits Schopenhauer, à nos petits Wagner, à toute la littérature née chez nous de leur influence, on trouve les essoufflés, les dégénérés, les impuissants qui nous encomrent depuis des années⁷². » Depuis trois ans que le grand cycle des *Rougon-Macquart* était clos, et Zola lui-même s'adonnait au roman à thèse anticléricale « animée d'un souffle d'idéal et d'espoir⁷³ ». Du reste, il en revenait aux principes phares sur lesquels il avait bâti son succès et sa réputation de chef de file :

Si je m'entête dans la règle étroite du positivisme, c'est qu'elle est le garde-fou de la démente des esprits, de cet idéalisme qui verse si aisément aux pires perversions, aux plus mortels dangers sociaux. Vous en êtes déjà au mysticisme, au satanisme, à l'occultisme, à la religion qui vit du diable, à l'amour qui ne fait pas d'enfants. Les peuples meurent, quand ils n'aiment plus la vie, quand ils vont par les ténèbres, hurlant à la mort, dans l'affolement du mystère⁷⁴.

⁷¹ *Ibid.*, p. 727.

⁷² *Idem*, « Dépopulation », *loc. cit.*, p. 788.

⁷³ Propos recueilli par un correspondant anonyme du *Matin* en 1892. Anonyme, « Lourdes-Rome-Paris : une conversation avec Émile Zola », *Le Matin*, vol. 9, no 3141 (29 septembre 1892), p. 1. « L'effort d'innovation esthétique, principe fondamental de renouvellement du champ, est une préoccupation majeure – contrairement à ce que la critique a longtemps voulu faire croire – de la fin de l'œuvre zolienne », note Béatrice Laville à propos des écrits de Zola postérieurs aux *Rougon-Macquart*. Béatrice Laville, « Avant-propos », dans Béatrice Laville (dir.), *Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*, *op. cit.*, p. 13. Signalant que « [l]es héros utopiques de ses derniers romans sont bien éloignés de la fêlure originelle (si féconde du point de vue romanesque), bien allégés du poids de "l'enracinement déterministe" des *Rougon-Macquart* », Laville explique : « Cela passe incontestablement par l'adoption et la recherche de nouvelles formes de création [...] mais aussi par la prise en compte de la sensibilité du public [...]. Il apparaît en fait que la "manière" renouvelée de Zola s'enracine largement dans un brouillage des genres, comme pour se jouer de leurs frontières, de leurs limites et tout à la fois élargir son spectre d'invention. Car enfin les œuvres ultimes de l'auteur tiennent à la fois du roman, de la prose poétique, de la fable et du pamphlet, tout cela baigné d'un grand lyrisme auquel les romans précédents n'avaient pas à ce point habitué le lecteur. » *Ibid.*, p. 14, 13-14.

⁷⁴ Émile Zola, « À la jeunesse », *loc. cit.*, p. 726.

Nous reconnaissons là le registre métaphorique et la tonalité déployés par les Cinq pour déplorer les ratés du naturalisme : « le fameux arbre généalogique tend ses bras d'infirme, sans fruits désormais ! » avaient-ils déclaré, ajoutant « nous refusons de participer à une dégénérescence inavouable⁷⁵. » Quant à Brunetière, il avait tenu Zola personnellement responsable, et avec lui ses disciples, d'avoir tué le genre lui-même : « Plus il prêchait le *naturalisme*, plus il retournait au *romantisme*, d'où il était sorti, d'ailleurs, et dans lequel il finira. Mais en attendant, les jeunes gens l'imitaient, ils essayaient surtout d'imiter son succès, et tous ensemble ils achevaient de tuer sous eux le *naturalisme*⁷⁶. » Récapitulons. Zola concevait la crise du roman comme un déclin résultant d'un laisser-aller généralisé; suite à l'immense effort du naturalisme, la littérature était prise selon lui d'une langueur mortifère qu'elle ne parvenait à secouer. Parallèlement, ses dénigreurs – nouveaux ou anciens – le blâmaient d'avoir assassiné la littérature qu'il avait tant défendue.

À la lumière de ces observations, nous sommes tenté d'affirmer que, à défaut de se trouver un digne successeur, le naturalisme a fini par se saborder de lui-même, il a multiplié les coups de canon internes, tirant des bordées sur sa propre coque une bonne dizaine d'années de temps, jusqu'à sombrer enfin. L'analyse de René-Pierre Colin abonde en ce sens :

S'il finit par s'essouffler à la fin des années 1880, c'est que, dans sa logique même, [le naturalisme] était supplanté par ce qu'il avait nourri, mais aussi condamné à une forme d'autodestruction. Les manifestations nouvelles du journalisme, du reportage où l'enquêteur livre ses observations sans le truchement d'une fiction ne sont-elles pas nées de ses techniques? L'exploration attentive d'un milieu donné, le décor largement brossé, la mise en perspective des notes et des entretiens recueillis, cette méthode qui s'affine alors s'est assimilé une bonne part du dessein naturaliste qui voulut dire simplement la vie en élargissant le fait littéraire jusqu'à en effacer les limites et en nier l'autonomie. À quelle fin dès lors maintenir les illusions du roman⁷⁷?

⁷⁵ Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, *loc. cit.*, p. 1.

⁷⁶ Ferdinand Brunetière, « La banqueroute du naturalisme », *loc. cit.*, p. 222.

⁷⁷ René-Pierre Colin, *Zola, Renégats et alliés*, *op. cit.*, p. 272.

Autodestruction, ruine, cul-de-sac d'un genre, ces notions méritent d'être rapprochées des grands suicidaires de la littérature naturaliste – surtout les plus tardifs comme Claude Lantier ou Olivier Bertin ou encore le narrateur anonyme de *La Course à la Mort*, suicidés dont les traits autobiographiques sont importants. Un roman sans plus d'avenir pouvait-il réellement espérer échapper au suicide, avec lequel il était si familier? Il y avait si souvent pensé, l'avait si souvent raconté...

Pourquoi tant débiter par le suicide? Pourquoi tant finir par là? Au reste, se finir de la sorte se conçoit plus aisément : on a fait ce qu'on avait à faire, l'heure de gloire est passée, il n'y a plus rien qui vaille devant soi... On s'élimine pour passer à autre chose. Mais finir quelque chose, par exemple achever un courant littéraire comme le naturalisme, c'est toujours relancer autre chose, c'est inaugurer le roman « psychologique », « décadent », « à la russe », « intuitiviste », « à thèse » et ainsi de suite. Si on se suicide, c'est pour recommencer autrement. S'enlever la vie est toujours un début. Mais alors la question demeure entière, au départ comme à la fin du naturalisme : pourquoi *tant* de suicides? La mort volontaire confère-t-elle quelque surcroît de vie capitalisable? Chez les romantiques, la réponse à cette dernière interrogation est assurément affirmative : on s'enlève la vie avec une visée posthume, rédemption personnelle, revendication sociale, gloire littéraire. Chez ces athées sceptiques que sont les naturalistes, cette tendance s'estompe; nous l'avons rencontrée à l'occasion, elle reste secondaire. La mort volontaire qu'ils donnent à lire n'est pas, néanmoins, sans détenir un capital qui la rend désirable : elle octroie, redisons-le, un certain surplomb, un recul, un pouvoir de second regard, l'occasion de s'abstraire des vécues quotidiennes pour poser un regard clairvoyant sur la réalité.

Mais il y a plus. Le pouvoir d'attraction du suicide au sein de la littérature naturaliste tient aussi à un potentiel d'action, en accord avec le double travail qu'opère l'écrivain naturaliste sur le réel : l'observer et le mettre en mouvement. Jean-Louis Cabanès a récemment proposé un ouvrage sur *Le Négatif*, qui remet en

question « la conception traditionnelle du réalisme et de l'effet de réel » en insistant sur l'envers dynamique, le « néant actif » que suppose la *mimesis* naturaliste : « La littérature n'est pas seulement le révélateur de ce qui est⁷⁸. » Cabanès dans son analyse des récits narratifs de la seconde moitié du XIX^e siècle met en évidence « la lumière noire de la mort, l'émergence de l'irréparable dans le tissu quotidien de la vie⁷⁹ » et montre combien la négativité (l'irreprésentable, l'envers du représenté) participe de la représentation naturaliste. Or, à bien y penser, le suicide est un redoublement de cette négativité. D'abord, il est mort de l'être (corps et âme), et donc négativité radicale. Ensuite, il est survenue de cette négativité aux mains de forces absolument négatives, car inconnaissables : à force de chercher ce qui a tué le suicidé, est-ce le moi, l'en-moi, le hors-moi, le horla? est-ce sa volonté personnelle, celle du groupe, celle de l'espèce, celle de quelque divinité? il a bien fallu nous résigner à déclarer le procès un non-lieu et à amnistier tous ces accusés. À ces nuances de noir absolu, s'ajoute un degré additionnel de négativité inhérent au suicide, si l'on accorde à Cabanès que la mort foncièrement inconnaissable est l'irréparable par excellence, car alors le suicide est court-circuitage de l'irréparable : il précipite ce qui du reste doit advenir. Il est la mort actionnée.

⁷⁸ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif*, op. cit., p. 253.

⁷⁹ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de référence des œuvres littéraires à l'étude

- ALIS, Harry. *Hara-kiri*. Paris: Ollendorf, 1882, 429 p.
- BONNETAIN, Paul. *Charlot s'amuse*, préface de Thierry Rodange. Paris : Alteredit, coll. « Les auteurs français 1900 », 2002, 242 p.
- DAUDET, Alphonse. *Le Petit Chose : Histoire d'un enfant; Fromont jeune et Risler aîné : Mœurs parisiennes*, dans *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I, p. 1-242; t. I, p. 935-1194.
- . *Soutien de famille : Mœurs contemporaines*. Paris : Fasquelle, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1898, p. 445 p.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary : Mœurs de province*, dans *Œuvres*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, t. I, p. 303-717.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. *Sœur Philomène*, édition préfacée et annotée par Pierre-Jean Dufief. Tusson (France) : Du Lérot, coll. « d'après nature », 1996, 176 p.
- . *Germinie Lacerteux*, édition établie par Nadine Satiat. Paris : Flammarion, coll. « GF-Flammarion », no 549, 1990, 308 p.
- GONCOURT, Edmond de. *La Faustin : Roman*, lecture de Jean-Pierre Bertrand. Paris : Actes Sud, coll. « Babel », 1995, 299 p.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À vau-l'eau*, suivi de « Sonnet saignant » et de « Sonnet masculin », textes présentés et annotés par René-Pierre Colin. Tusson (France) : Du Lérot, coll. « d'après nature », 1991, 94 p.
- MAUPASSANT, Guy de. *Une vie : L'humble vérité; Fort comme la mort*, dans *Romans*, édition établie par Louis Forestier. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 1-194; p. 835-1028.
- ROD, Édouard. *La Course à la Mort*, dans *La Course à la Mort* suivi de *La Chute de Miss Topsy*, préface de Daniel Maggetti. Vevey (Suisse) : L'Aire, coll. « L'Aire bleue », 2007, p. 37-211.
- ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin; Madeleine Féral*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Mitterand. Paris : Cercle du livre précieux, 1966, t. I, p. 511-682; t. I, p. 683-903.
- . *L'Assommoir; La Joie de vivre; L'Œuvre*, dans *Les Rougon-Macquart*, sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, t. II, p. 371-796; 1964, t. III, p. 805-1130; 1966, t. IV, p. 9-363.

Autres œuvres littéraires citées antérieures ou concomitantes au naturalisme

- BALZAC, Honoré de. *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.
- BARBIER, Jules et Michel CARRÉ. *Faust : Opéra en cinq actes*, musique de Charles Gounod, nouvelle édition. Paris : Lévy, 1867, 72 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-76, 2 vol.
- CÉARD, Henry. *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par C. A. Burns, préface de René Dumesnil. Paris : Nizet, 1958, 428 p.
- DAUDET, Alphonse. *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par Roger Ripoll. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986-94, 3 vol.
- DOSTOÏEVSKI, Fédor. *Les Démons, Carnets des Démons et Les Pauvres Gens*, introduction par Pierre Pascal, traduction et notes par Boris de Schloezer et Sylvie Luneau. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, 1349 p.
- FLAUBERT, Gustave. *Œuvres*, texte établi et annoté par Albert Thibaudet et René Dumesnil. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951-52, 2 vol.
- . *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2011, 6 vol.
- GAUTIER, Théophile. *La Morte amoureuse*, dans *Romans, contes et nouvelles*, sous la direction de Pierre Laubriet, avec la collaboration de Claudine Lacoste-Veysseyre. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, t. 1, p. 523-552.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Les Souffrances du jeune Werther*, dans *Romans*, traduction et notes par Bernard Groethuysen, Pierre du Colombier et Blaise Briod. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 1-121.
- . *Faust*, traduction par Gérard de Nerval, dans *Théâtre complet*, édition établie par Pierre Grappin. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1123-1246.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. *Charles Demailly (Les Hommes de lettres)*, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Adeline Wrona. Paris : Flammarion, coll. « GF », no 1314, 2007, 392 p.
- . *Journal*, édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès. Paris : Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », nos 18 et 38, 2005 et 2008, t. I et II.
- . *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, avant-propos de l'Académie Goncourt, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte. Paris : Fasquelle; Flammarion, 1956, 3 vol.

- . *Correspondance générale*, édition établie, présentée et annotée par Pierre-Jean Dufief, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances », no 6, 2004, t. I, 707 p.
- GONCOURT, Edmond de. « Préface », *Les Frères Zemganno*. Paris : Charpentier, 1879, p. vii-xii.
- . « Préface », *Chérie*, édition établie et annotée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon. Jaignes (France) : La Chasse au Snark; Société des études romantiques et dix-neuviémistes, coll. « Le Cabinet de lecture : Bibliothèque des littératures du XIX^e siècle », no 1, 2002, p. 39-53.
- GONCOURT, Jules de. *Lettres*, introduction d'Henry Céard, édition définitive publiée sous la direction de l'Académie Goncourt. Paris : Flammarion; Fasquelle, s.d., 357 p.
- HUGO, Victor. *Les Châtiments*, dans *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, t. II, p. 1-478.
- . *La Légende des Siècles*, dans *La Légende des Siècles, La Fin de Satan, Dieu*, texte établi et annoté par Jacques Truchet. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 1-763.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Marthe : Histoire d'une fille*, dans *Marthe : Histoire d'une fille* suivi de *Sac au dos*. Paris : Éditions de Paris, coll. « Littérature », 2002, p. 7-103.
- . *À rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde édition revue et augmentée. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », no 898, 1977, 433 p.
- . *Là-bas*, édition établie et présentée par Yves Hersant. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », no 1681, 1985, 403 p.
- . *Écrits sur l'art : 1867-1905*, édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant Paris : Bartillat, 2006, 594 p.
- . *Lettres inédites à Émile Zola*, présentées et annotées par Pierre Lambert, introduction de Pierre Cogny. Genève; Lille : Droz; Giard, coll. « Textes littéraires français », 1953, 156 p.
- . *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen. Genève; Paris : Droz; Minard, 1957, coll. « Textes littéraires français », 148 p.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contes et nouvelles*, préface d'Armand Lanoux, introduction de Louis Forestier, texte établi et annoté par Louis Forestier. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-79, 2 vol.
- . *Romans*, édition établie par Louis Forestier. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 1705 p.
- . *Chroniques*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand. Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », série « La Pochothèque », 2008, 1758 p.

- MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin). *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, dans *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. II, p. 1-85.
- NERVAL, Gérard de. *Les Chimères*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. III, p. 645-651.
- RABBE, Alphonse. *Album d'un pessimiste*, édition établie et présentée par Édouard Roditi, suivi du *Portefeuille d'un pessimiste*, édition établie, présentée et annotée par Jacques-Remi Dahan. Paris : Corti, coll. « Romantique », no 32, 1991, 357 p.
- ROD, Édouard. *L'Autopsie du docteur Z****. Paris : Frinzine, coll. « Bibliothèque des Deux-Mondes », 1884, 300 p.
- . « Préface », *La Course à la Mort*, nouvelle édition avec préface de l'auteur. Paris : Frinzine, 1886, p. i-viii.
- . « Préface », *Les Trois Cœurs*. Paris : Perrin, coll. « Librairie académique Didier », 1890, p. 1-24.
- . *Tatiana Leïlof : Roman parisien*. Paris : Publications à 5 centimes, 1886, 2 vol.
- . *Les Idées morales du temps présent*. Paris : Perrin, 1905, 318 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. II, p. 1-745.
- SAND, George. *Lélia*, texte établi, présenté et annoté par Pierre Reboul. Paris : Garnier, 1960, 601 p.
- SENA NCOUR, Étienne Pivert de. *Obermann*, édition présentée et annotée par Jean-Maurice Monnoyer. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1984, 530 p.
- SÉVIGNÉ, Mme de (Marie de Rabutin-Chantal). *Lettres*, texte établi et annoté par Émile Gérard-Gailly. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953-1957, 3 vol.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, dans *Hamlet, Othello, Macbeth*, traduction de François-Victor Hugo, révisée sur les textes originaux par Yves Florenne et Élisabeth Duret, édition présentée et commentée par Yves Florenne. Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », série « Théâtre », no 1265, 1984, p. 271-364.
- STAËL, Mme de (Anne-Louise Germaine). *Corinne, ou l'Italie*, dans *Œuvres complètes, série II : Œuvres littéraires*, texte établi, présenté et annoté par Simone Balayé. Paris : Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », no 41, 2000, t. III, 599 p.
- . *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations; Réflexions sur le suicide*, dans *Œuvres complètes, série I : Œuvres critiques*, sous la direction de Florence Lotterie. Paris : Champion, coll. « L'âge des Lumières », no 43, 2008, t. I, p. 111-302; t. I, p. 329-395.

- . *De l'Allemagne*, dans *Œuvres complètes*. Paris : Didot, 1871, t. II, p. 1-257.
- VIGNY, Alfred de. « Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834 », dans *Chatterton : Drame en trois actes*, dans *Œuvres complètes*, texte présenté et commenté par Fernand Baldensperger. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I, p. 761-771.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. « Vera »; « Le Secret de l'échafaud », dans *Œuvres complètes*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid. Paris Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I, p. 553-561; t. II, p. 18-27.
- WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Londres : Penguin Books, coll. « Penguin Popular Classics », 1994, 255 p.
- ZOLA, Émile. *Les Rougon-Macquart*, sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-67, 5 vol.
- . *Œuvres complètes*, sous la direction d'Henri Mitterand. Paris : Cercle du livre précieux, 1966-69, 15 vol.
- . *Correspondance*, sous la direction de Bard H. Bakker. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1978-95, 10 vol.
- . Dossier préparatoire de *La Joie de vivre*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Nouvelles Acquisitions françaises, Ms 10.311, f^{os} 1 à 394.
- . Dossier préparatoire de *L'Œuvre*, manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Nouvelles Acquisitions françaises, Ms 10.316, f^{os} 1 à 746.

Sur le suicide ou la mort (textes antérieurs au naturalisme ou concomitants)

- La Bible : Ancien Testament*, sous la direction d'Édouard Dhorme. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956-59, 2 vol.
- BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre. *Du suicide et de la folie suicide : Considérés dans leur rapport avec la statistique, la médecine et la philosophie*. Paris : Baillière, 1856, 663 p.
- CARO, Elme-Marie. *Le Pessimisme au XIX^e siècle : Leopardi – Schopenhauer – Hartmann*. Paris : Hachette, 1878, 298 p.
- CAZAUVIEILH, Jean-Baptiste. *Du suicide, de l'aliénation mentale et des crimes contre les personnes, comparés dans leurs rapports réciproques : Recherches sur ce premier penchant chez les habitants des campagnes*. Paris : Baillière, 1840, 332 p.
- CHALLEMEL-LACOUR, Paul. « Un bouddhiste contemporain en Allemagne : Schopenhauer », *Revue des deux mondes*, 2^e série, vol. 40, no 86 (15 mars 1870), p. 296-332.

- COMTE, Auguste. *Discours sur l'ensemble du positivisme*, d'abord paru en 1848, présentation, notes et chronologie par Annie Petit. Paris : Flammarion, coll. « GF Flammarion », no 991, 1998, 464 p.
- DESPINE, Prosper. *De la folie au point de vue philosophique ou plus spécialement psychologique étudiée chez le malade et chez l'homme en santé*. Paris : Savy, 1875, 1002 p.
- DUMONT, Léon. « Une philosophie nouvelle en Allemagne : Édouard de Hartmann et la théorie de l'inconscient », *La Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2^e série, vol. 2, no 10 (7 septembre 1872), p. 220-229.
- DURKHEIM, Émile. *Le Suicide : Étude de sociologie* [1897], introduction de Serge Paugam. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, 463 p.
- ESQUIROL, Étienne. *Des maladies mentales : Considérées sous les rapports médical, hygiénique et médico-légal*. Paris : Baillière, 1838, t. I, 678 p.
- FALRET, Jean-Pierre. *De l'hypochondrie et du suicide : Considérations sur les causes, sur le siège et sur le traitement de ces maladies, sur les moyens d'en arrêter le progrès et d'en prévenir le développement*. Paris : Crouillebois, 1822, 519 p.
- GALTON, Francis. *Inquiries into Human Faculty and its Development*, deuxième édition. Londres : Dent; New York : Dutton, 1907, 261 p.
- HARTMANN, Eduard von. *Philosophie de l'Inconscient*, traduction et introduction par Désiré Nolen, édition revue par l'auteur et précédée d'une préface. Paris : Baillière, 1877, 2 vol.
- HUME, David. *Du suicide*, suivi de *De l'immortalité de l'âme*, traduit préfacé, établi et annoté par Pascal Taranto. Nantes : Defaut, coll. « La chose à penser », 2009, 91 p.
- JACOBY, Paul. *Études sur la sélection dans ses rapports avec l'hérédité chez l'homme*. Paris : Baillière, 1881, 611 p.
- LAROUSSE, Pierre. *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Paris : Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1877, 17 vol.
- LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, 2^e édition. Paris : Hachette, 1873-74, 4 vol.
- LUCAS, Prosper. *De l'imitation contagieuse ou de la propagation sympathique des névroses et des monomanies*. Paris : Didot, 1833, 76 p.
- MOREAU DE TOURS, Paul. *De la contagion du suicide : À propos de l'épidémie actuelle*. Paris : Parent, 1875, 77 p.
- MIRBEAU, Octave (sous le pseudonyme de Tout-Paris). « Le suicide », *Le Gaulois*, 2^e série, vol. 12, no 411 (28 octobre 1880), p. 1-2.
- . « Le suicide », *Le Gaulois*, 3^e série, vol. 20, no 1331 (19 avril 1886), p. 1.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considérations inactuelles III : Schopenhauer éducateur*, repris dans *Considérations inactuelles III et IV*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits par Henri-Alexis Baatsch, Pascal

- David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », no 206, 1990, p. 15-96.
- . *Humain, trop humain*, traduction d'Alexandre-Marie Desrousseaux et Henri Albert, revue par Angèle Kremer-Marietti, introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti. Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », série « Classiques de la philosophie », no 4634, 1995, 768 p.
- . *Le Gai Savoir : La gaya scienza*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduits par Pierre Klossowski, édition revue, corrigée et augmentée par Marc B. Launay. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », no 17, 1982, 384 p.
- . *Ainsi parlait Zarathoustra : Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit par Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », no 8, 1971, 544 p.
- PÉREZ, Bernard. *L'Éducation morale dès le berceau : Essai de psychologie appliquée*, 2^e édition, entièrement refondue. Paris : Alcan, 1888, 320 p.
- RAVAISSON, Félix. *De L'habitude*, préface de Frédéric Towarnicki. Paris : Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », no 208, 1997, 121 p.
- RIBOT, Théodule. *La Philosophie de Schopenhauer*. Paris : Baillière, 1874, 180 p.
- . *Les Maladies de la volonté*, d'abord paru en 1883, 5^e édition. Paris : Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1888, 180 p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, d'abord paru en 1818, 2^e et 3^e éditions augmentées en 1844 et 1859, traduit par Auguste Burdeau, édition revue et corrigée par Richard Roos. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadriga », 2003, 1434 p.
- . *Pensées, maximes et fragments*, d'abord paru en 1851, traduit, annoté et précédé d'une vie de Schopenhauer par Jean Bourdeau. Paris : Baillière, 1880, 167 p.
- SOCIÉTÉ DES MÉDECINS ET CHIRURGIENS. *Dictionnaire des sciences médicales*. Paris : Panckoucke, 1812-1822, 60 vol.

Sur le réalisme-naturalisme (textes antérieurs au naturalisme ou concomitants)

- Anonyme. « Lourdes-Rome-Paris : une conversation avec Émile Zola », *Le Matin*, vol. 9, no 3141 (29 septembre 1892), p. 1.
- ALEXIS, Paul. « Les suites d'une conversation », *La Revue littéraire et artistique*, vol. 4, no 7 (1^{er} avril 1881), p. 145-147.
- . « *Naturalisme pas mort* » : *Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola 1871-1900*, présentées et annotées par Bard H. Bakker. Toronto : University of Toronto Press, coll. « University of Toronto Romance Series », no 18, 1971, 608 p.

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. « À rebours : par M. Huysmans », *Le Constitutionnel*, vol. 69, no 211 (29 juillet 1884), p. 3. BONNETAIN, Paul, et al. « La Terre », *Le Figaro*, 3^e série, vol. 33, no 230 (18 août 1887), p. 1.
- BONNETAIN, Paul. « Explication », *Le Figaro*, 3^e série, vol. 33, no 234 (22 août 1887), p. 1-2.
- BOURGET, Paul. « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : Charles Baudelaire », *La Nouvelle Revue*, vol. 3, no 13 (novembre-décembre 1881), p. 398-416.
- . « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : Gustave Flaubert », *La Nouvelle Revue*, vol. 4, no 16, (mai-juin 1882), p. 865-895.
- . « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : M. Alexandre Dumas fils », *La Nouvelle Revue*, vol. 5, no 21 (mars-avril 1883), p. 816-856.
- . « Psychologie contemporaine (notes et portraits) : MM. Edmond et Jules de Goncourt », *La Nouvelle Revue*, vol. 7, no 36 (septembre-octobre 1885), p. 449-481.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Compte rendu du Pessimisme au XIX^e siècle* d'Elme-Marie Caro, *Revue des deux mondes*, 3^e série, vol. 49, no 31 (15 janvier 1879), p. 478-480.
- . *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, 370 p.
- . « Les petits naturalistes », *La Revue des deux mondes*, 3^e série, vol. 54, no 64 (1^{er} août 1884), p. 693-704.
- . « La banqueroute du naturalisme », *La Revue des deux mondes*, 3^e série, vol. 57, no 83 (1^{er} septembre 1887), p. 213-224.
- CLARETIE, Jules. *La Vie à Paris : 1881*. Paris : Havard, 1881, 514 p.
- DUPANLOUP, Félix Mgr. *Avertissement à la jeunesse et aux pères de famille sur les attaques dirigées contre la religion par quelques écrivains de nos jours*. Paris : Douniol ; Orléans : Blanchard, 1863, 121 p.
- HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Charpentier, 1891, 455 p.
- FRANCE, Anatole. « La Terre », *Le Temps*, vol. 27, no 9610 (28 août 1887), p. 2-3.
- HENNEQUIN, Émile. *Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.* Paris : Perrin, coll. « Librairie académique Didier », 1890, 235 p.
- LEMAITRE, Jules. « Guy de Maupassant », dans *Les Contemporains : Études et portraits littéraires*, sixième série. Paris : Lecène & Oudin, 1896, p. 351-359.
- LEPELLETIER, Edmond. « Charlot s'ennuie », *L'Écho de Paris*, vol. 4, no 1255 (25 août 1887), p. 1.
- ROBIDA, Albert. « La joie de vivre ou le bonheur de se pendre », *La Caricature*, no 220 (15 mars 1884), p. 5. En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5700482x/f5.image.r=la%20caricature%20robida.langFR>.
- ROD, Édouard. *À propos de L'Assommoir*. Paris : Marpon et Flammarion, 1879, 106 p.
- . « L'idéal de Zola », *Le National*, vol. 13, no 4387 (21 mars 1881), p. 1.

- . « La Joie de vivre », *Fanfulla della Domenica* (9 mars 1884), p. 1.
- . « Naturalisme », *Gazette de Lausanne*, vol. 88, no 202 (27 août 1887), p. 2-3.
- SAINT-BEUVÉ, Charles-Augustin. « *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert », dans *Causeries du lundi*, 3^e édition. Paris : Garnier, s.d. [1857-1872], t. XIII, p. 346-363.
- TAINÉ, Hippolyte. « Introduction », dans *Histoire de la littérature anglaise*, deuxième édition revue et augmentée. Paris : Hachette, 1866, t. I, p. iii-xlix.

Sur le suicide (essais et études postérieurs au naturalisme)

- Magazine littéraire* : *Les suicidés de la littérature*, no 256 (juillet-août 1988).
- AQUIN, Hubert. « Obombre (roman) », *Liberté*, vol. 23, no 3 (1981) p. 16-24.
- BAECHLER, Jean. *Les Suicides*, nouvelle édition. Paris : Hermann, coll. « Philosophie », 2009, 652 p.
- BAUDELOT, Christian et Roger ESTABLET. *Durkheim et le suicide*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », no 3, 1984, 125 p.
- BOUCHET, Claire. « Le meurtre de soi : petite histoire du suicide féminin », *Cycnos*, vol. 23, no 2, mis en ligne le 8 novembre 2006, n.p. En ligne : <http://revel.unice.fr/cycnos/document.html?id=704>.
- CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », no 11, [1942] 2005, 187 p.
- CÁTEDRA, Maria. « La maison du pendu : le suicide chez les vaqueiros d'Asturies », *Terrain : La mort*, no 20 (1993), p. 57-68.
- CHAFFIOL-DEBILLEMONT, Fernand. *Suicides et misères romantiques*. Paris : Cayla, coll. « Les amis de l'originale », no 6, 1957, 125 p.
- CHAMBERS, Ross. « On the Suicidal Style in Modern Literature (Goethe, Nerval, Flaubert) », *Cincinnati Romance Review*, no 6 (1987), p. 9-41.
- CLARK, Priscilla P. « Suicide, société et sociologie : de Durkheim à Balzac », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 3, nos 3-4 (printemps-été 1975), p. 200-212.
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel. *Le Suicide du Christ : Une théologie*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998, 229 p.
- DIAZ, José-Luis. « "La nuit sera noire et blanche" : lettres de suicidés de l'époque romantique », dans André Magnan (dir.) *Expériences limites de l'épistolaire : Lettres d'exil, d'enfermement de folie*, actes du colloque de Caen 16-18 juin 1991. Paris : Champion, coll. « Bibliothèque de littérature moderne », no 17, 1993, p. 157-174.
- HALBWACHS, Maurice. *Les Causes du suicide*, nouvelle édition, préface par Serge Paugam, avant-propos par Marcel Mauss. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Lien social », 2002, 384 p.
- HIDDLESTON, James Andrew. « Literature and Suicide », dans John T. Hooker et Allan H. Pasko (dir.), *The Play of Terror in Nineteenth-Century France*.

- Newark (DE) : University of Delaware Press; Londres : Associated University Presses, 1997, p. 209-225.
- HIGONNET, Margaret. « Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century », *Poetics today*, vol. 6, nos 1-2 (1985), p. 103-118.
- JOLY, Bernard. « Guy de Maupassant : fuite et suicide (du ruisseau au salon à gaz) », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 52, no 80 (2006), p. 83-100.
- JOST, François. « Littérature et suicide : de Werther à Madame Bovary », *Revue de littérature comparée*, vol. 42, no 2 (avril-juin 1968), p. 161-198.
- MINOIS, Georges. *Histoire du suicide : La société occidentale face à la mort volontaire*. Paris : Fayard, 1995, 421 p.
- MITCHELL, Giles. « Flaubert's "Emma Bovary": Narcissism and Suicide », *American-Imago*, vol. 44, no 2 (été 1987), p. 107-128.
- MORON, Pierre. *Le Suicide*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », no 1569, 1975, 127 p.
- OLINDO-WEBER, Silvana. *L'Acte-suicide : Un rite intime de passage*. Paris : Hommes et Groupes, coll. « Rencontres dialectiques », 1988, 257 p.
- PASKOW, Jacqueline Merriam. « Rethinking Madame Bovary's Motives for Committing Suicide », *Modern Language Review*, vol. 100, no 2 (avril 2005), p. 323-339.
- POPOVIC, Pierre. *Imaginaire social et folie littéraire : Le Second Empire de Paulin Gagne*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.
- POWER, David. « Les rites des funérailles pour un suicidé et l'évolution liturgique », traduit par André Divault, *Concilium*, no 199 (1985), p. 103-110.
- ROLDAN, Sébastien. « Devant le vide : le suicidaire du roman naturaliste face à l'absence de Dieu », dans Patrick Thériault et Jean-Jacques Hamm (dir.) *Composer avec la mort de Dieu : Athéisme et écriture au XIX^e siècle*. Québec : Presses de l'Université Laval. À paraître.
- STAROBINSKI, Jean. *Trois Fureurs : essais*. Paris : Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974, 162 p.
- TROMBERT-GRIVEL, Adeline. « L'imitatrice : suicides de femmes entre déviance, provocation et revendication », *Interrogations? Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société*, no 8 (juin 2009), p. 140-158. En ligne : <http://www.revue-interrogations.org/article.php?article=172>.

Sur Alphonse Daudet

- BECKER, Colette (dir.) *Permanence d'Alphonse Daudet?* actes du colloque des 20-21-22 mars 97. Nanterre (France) : Publidix, coll. « Cahiers du RITM », 1997, 342 p.
- BERTHIER, Patrick. « Notes », dans Alphonse Daudet, *Le Petit Chose : Histoire d'un enfant*, préface de Jean-Louis Curtis, édition établie et annotée par Patrick Berthier. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », no 979, 1977, p. 404-442.

- CHELEBOURG, Christian (dir.) *Alphonse Daudet pluriel et singulier : Rencontres de Cerisy-la-Salle (14-21 août 2002)*. Paris : Minard, coll. « Revue des lettres modernes », série « Écritures XIX », no 1, 2003, 334 p.
- DISEGNI, Silvia. « Alphonse Daudet du vers à la prose : poète et poésie dans les *Lettres de mon moulin* et *Le Petit Chose* », *Il confronto letterario*, no 29 (mai 1998), p. 185-205.
- DROIT, Isabelle. « La mise en mots de la mort : L'œuvre d'Alphonse Daudet », thèse de doctorat dirigée par Daniel Compère, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2006, 416 feuillets.
- . « Une esthétique de la mort au dix-neuvième siècle : Alphonse Daudet », dans Nigel Harkness et al. (dir.) *Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture*. Amsterdam; New York : Rodopi, coll. « Faux titre », no 301, 2007, p. 215-226.
- DUFIEF, Anne-Simone. *Alphonse Daudet romancier*. Paris : Champion, coll. « Romantisme et modernités », vol. 5, 1997, 743 p.
- DUFIEF, Pierre-Jean. « L'artiste : entre l'ordre et la liberté », *Le Petit Chose*, no 88 (2^e semestre, 2002), p. 163-170.
- MOORE, Olin. « The Naturalism of Alphonse Daudet », *Modern Philology*, vol. 14, no 3 (juillet 1916), p. 29-44.
- NOT, André. « Daniel Eyssette, charité et révolte », *Le Petit Chose*, no 95 (2006), p. 57-68.
- RIPOLL, Roger. « Les apprentissages et leurs échecs », *Le Petit Chose*, no 100 (2011), p. 49-57.
- ROLDAN, Sébastien. « Jeunesse et suicide : les écarts d'un *Petit Chose* », *Le Petit Chose*, no 100 (2011), p. 99-122.

Sur Gustave Flaubert

- Bulletin Flaubert-Maupassant* : Madame Bovary, 150 ans et après, no 23 (2008).
- Magazine littéraire* : Les vies de Madame Bovary. La nouvelle jeunesse du roman de Flaubert, no 458 (décembre 2006).
- Revue Flaubert* : Madame Bovary, encore, no 8 (2008). En ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/>.
- AUGÉ, Marc. « Emma, c'est nous », *L'Homme : Anthropologie début du siècle*, no 203-204 (novembre 2012), p. 613-623.
- BERNARD, Michel. « Madame Bovary ou le danger des sucreries », *Romantisme : Orphée*, vol. 29, no 103 (1999), p. 41-51.
- BRIX, Michel. « Flaubert, Schopenhauer et le pessimisme », *Revue Flaubert : Flaubert et la philosophie*, no 7 (2007). En ligne : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/>.
- CULLER, Jonathan. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Londres : Elek Books; Ithaca (NY) : Cornell University Press, 1974, 264 p.

- FONYI, Antonia. Sa "vie nombreuse", sa "haine nombreuse", dans Alain Buisine (dir.) *Emma Bovary*. Paris : Autrement, coll. « Figures mythiques », 1997, p. 122-144.
- GAILLARD, Françoise. « Quelques notes pour une lecture idéologique de *Madame Bovary* », *Revue des Sciences humaines*, no 151 (juillet-septembre 1973), p. 463-468.
- . « Qui a tué Madame Bovary? » allocution présentée le 14 juin 2008 dans la salle Dussane de l'École normale supérieure de Paris, à l'occasion du *Séminaire Flaubert 2007-2008 : Éthique et esthétique*. Paris : Institut des textes et manuscrits modernes, Item : Qui a tué Madame Bovary? Enregistrement audio de 68 min 10 sec. En ligne : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=173067>.
- GALE, John E. « Sainte-Beuve and Baudelaire on *Madame Bovary* », *The French Review*, vol. 41, no 1 (octobre 1967), p. 30-37.
- HAIG, Stirling. *The Madame Bovary Blues: The Pursuit of Illusion In Nineteenth-Century French Fiction*. Baton Rouge (LA); Londres : Louisiana State University Press, 1987, 171 p.
- HYDAK, Michael C. « Les suicides d'Emma Bovary », *Romanica*, no 13 (1976), p. 145-149.
- LAROCHE, Hugues. « Être au parfum : la pyramide de Flaubert ». *Romantisme : Figures*, no 107 (2000), p. 23-36.
- LECLERC, Yvan. « *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* : lectures croisées », *Romantisme : L'amour*, vol. 18, no 62, (1988), p. 41-49.
- MARDER, Elissa. « Trauma, Addiction, and Temporal Bulimia in *Madame Bovary* », *Diacritics : Addictions*, vol. 27, no 3 (automne 1997), p. 49-64.
- MARTIN-BERTHET, Françoise. « La réception de la parodie du romantisme dans *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale* », dans Isabelle Landy-Houillon et Maurice Ménard (dir.) *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*, actes du Colloque de l'Université du Maine, Le Mans, du 4 au 7 décembre 1986. Seattle; Tubingue (Allemagne) : Wolfgang Leiner, coll. « Biblio 17 », 1987, p. 587-597.
- NADEAU, Maurice. « Préface », dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary : Mœurs de province*, préface et notice de Maurice Nadeau. Paris : Gallimard, coll. « Folio », no 804, 1972, p. 7-18.
- PALANTE, Georges. *Le Bovarysme : Une moderne Philosophie de l'Illusion*, suivi de *Pathologie du Bovarysme* par Jules de Gaultier, postface de Dominique Depenne. Paris : Payot; Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », no 605, 2008, 143 p.
- PRIVAT, Jean-Marie. *Bovary, charivari : Essai d'ethnocritique*. Paris : CNRS, coll. « CNRS Littérature », 1994, 314 p.
- . « Le voisinage d'Emma », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.) *L'Ethnocritique de la littérature*, anthologie. Québec :

- Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 261-271.
- RAITT, Alan. « Emma Bovary's Pyramid », *French Studies*, vol. 55, no 1 (janvier 2001), p. 37-46.
- RASEMONT, Dany. « La relativité du nihilisme flaubertien », *Lettres romanes*, vol. 56, nos 1-2 (février-mai 2002), p. 77-90.
- RANCIÈRE, Jacques. « Le livre en style », dans *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette, 1998, p. 103-119.
- . « La mise à mort d'Emma Bovary : littérature, démocratie et médecine », dans *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 59-83.
- SÉGINGER, Gisèle (dir.) *Dix ans de critique*, suivi de notes inédites de Flaubert sur l'*Esthétique* de Hegel. Paris; Caen : Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Flaubert », no 5, 2005, 363 p.
- SILER, Douglas. « La mort d'Emma Bovary : sources médicales », *Revue d'Histoire littéraire de la France : Flaubert*, vol. 81, nos 4-5 (juillet-octobre 1981), p. 719-749.
- THIBAUDET, Albert. « Madame Bovary », dans *Gustave Flaubert*, 2^e édition. Paris : Gallimard, 1935, p. 92-122.
- VATAN, Florence. « Avant-propos : du désir de savoir à l'art de (faire) rêver », *Revue Flaubert : Flaubert et les sciences*, no 4 (2004), p. 1-14.
- WEBSTER GOODWIN, Sarah. « Emma Bovary's Dance of death », *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 19, no 3 (printemps 1986), p. 197-215.

Sur Edmond et Jules de Goncourt

- Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Les Goncourt moralistes*, no 15 (2008).
- Cahiers Edmond & Jules de Goncourt : Sœur Philomène – Autour du japonisme*, no 18 (2011).
- BECKER, Colette. « Les Goncourt, modèles de Zola? », *Francofonia*, vol. 11, no 20 (1991), p. 105-113.
- BELGRAND, Anne. « Zola "élève" des Goncourt : le thème de l'hystérie », *Francofonia*, vol. 11, no 20 (1991), p. 115-131.
- CABANÈS, Jean-Louis. « Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de *L'Art du XVIII^e siècle* », *Romantisme : Critique et art*, vol. 21, no 71 (1991), p. 85-92.
- . « Décadence délicate et inachèvement dans l'esthétique des Goncourt », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, no 3 (1994), p. 32-40.
- (dir.) *Les frères Goncourt : Art et écriture*. Talence (France) : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 1997, 475 p.
- et al. (dir.) *Les Goncourt dans leur siècle et Un siècle de « Goncourt »*. Villeneuve d'Ascq (France) : Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2005, 462 p.

- CARAMASCHI, Enzo. « La déconstruction décadente du roman », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, no 3 (1994), p. 41-43.
- COGMAN, Peter W. M. « Germinie Lacerteux et Phèdre », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, no 2 (1993), p. 74-79.
- DUFIEF, Pierre-Jean. « Les Goncourt précurseurs de la décadence », *Cahiers Edmond & Jules de Goncourt*, no 3 (1994), p. 13-22.
- . « Les romans d'Edmond ou l'écriture du deuil », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt : Les romans d'Edmond*, no 16 (2009), p. 9-20.
- GABASTON, Liza. « Germinie Lacerteux, première héroïne zolienne? » *Les Cahiers naturalistes*, vol. 50, no 78 (2004), p. 151-172.
- GIRAUD, Barbara. « Sœur Philomène ou comment la mort s'invite à l'hôpital », dans Nigel Harkness et al. (dir.) *Birth and Death in Nineteenth-Century French Culture*. Amsterdam; New York : Rodopi, coll. « Faux Titre », vol. 301, 2007, p. 109-125.
- . *L'Héroïne goncourtienne : Entre hystérie et dissidence*. Berne (Suisse) : Peter Lang, coll. « Le Romantisme et après en France », no 16, 2009, 227 p.
- MCEACHERN, Patricia A. « La Vierge et la bête: Marian Iconographies and Bestial Effigies in Nineteenth-Century French Narratives », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 31, nos 1-2 (automne-hiver 2002-03), p. 111-122.
- PRZYBOS, Julia. « Germinie Lacerteux au service des sciences sociales », *Excavatio*, vol. 9 (1997), p. 32-43.
- RICATTE, Robert. *La Création romanesque chez les Goncourt : 1851-1870*. Paris : Colin, 1953, 494 p.
- THALER, Danielle. « À la recherche du paradis perdu : enfance et prolétariat dans trois romans des Goncourt », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 30, no 58 (1984), p. 97-110.
- . « Deux frères en quête de peuple : les Goncourt », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 14, nos 1-2 (automne-hiver 1985-86), p. 103-109.
- VOUILLOUX, Bernard. *L'Art des Goncourt : Une esthétique du style*. Paris; Montréal : L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1997, 171 p.

Sur Guy de Maupassant

- Revue d'histoire littéraire de la France : Maupassant*, vol. 94, no 5 (septembre-octobre 1994).
- Magazine littéraire : Le Mystère Maupassant*, no 512 (octobre 2011).
- DELAISEMENT, Gérard. « Préface », « Notice » et « Jugements », dans Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, édition présentée, établie et annotée par Gérard Delaisement. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », no 1450, 1983, p. 7-27, 301-302 et 303-306.
- DONALDSON-EVANS, Mary. *A Woman's Revenge: The Chronology of Dispossession in Maupassant's Fiction*. Lexington (KY) : French Forum, 1986, 159 p.

- FONYI, Antonia, Pierre GLAUDES et Alain PAGÈS (dir.) *Relire Maupassant : La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Rencontres », no 21, série « Études dix-neuviémistes », no 9, 2011, 347 p.
- HARRIS, Trevor Anthony le Voire. *Maupassant et Fort comme la mort : Le roman contrefait*. Paris : Nizet, 1991, 92 p.
- HELMS, Laure. « Maupassant et l'irréremédiable : Le Temps dans l'œuvre romanesque de Guy de Maupassant », thèse de doctorat dirigée par Jean-Louis Cabanès, Paris, Université Paris X-Nanterre, doctorat de littérature française, 2005, 2 vol.
- LANDRIN, Jacques. « Un nouvel avatar du mythe de Faust chez Maupassant : *Fort comme la mort* », *Travaux de littérature*, no 7 (1994), p. 287-313.
- LEFEBVRE, René. « Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort* », *Romantisme : Romans*, no 95 (1997), p. 69-80.
- . « Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du même », *Littératures*, no 38 (1998), p. 79-100.
- ROLDAN, Sébastien. « Qu'est-ce qui est *Fort comme la mort* selon Maupassant? La détermination ultime d'Olivier Bertin vue sous l'angle de Schopenhauer », dans Sebastian Hüsch (dir.) *Philosophy and Literature and the Crisis of Metaphysics*. Wurtzbourg (Allemagne) : Königshausen & Neumann, 2011, p. 414-432.
- SALEM, Jean. *Philosophie de Maupassant*. Paris : Ellipses, coll. « Littérature et philosophie », 2000, 126 p.
- WALD LASOWSKI, Patrick. *La Maison Maupassant*. Paris : Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2009, 99 p.

Sur Édouard Rod

- ALEXIS, Paul. « Les suites d'une conversation », *La Revue littéraire et artistique*, 4^e année, no 7 (1^{er} avril 1881), p. 145-147.
- . « Fleurs printanières », *Le Réveil*, vol. 6, no 168 (17 juin 1882), p. 1-2.
- (sous le pseudonyme de Trublot). « Une revue de vieux », *Le Cri du peuple*, 2^e série, vol. 3, no 459 (29 janvier 1885), p. 3.
- (sous le pseudonyme de Trublot). « La Course à la Morgue », *Le Cri du peuple*, 2^e série, vol. 3, no 595 (14 juin 1885), p. 3.
- BEUCHAT, Charles. *Édouard Rod et le cosmopolitisme*. Paris : Champion, coll. « Bibliothèque de la Revue de littérature comparée », no 68, 1930, 328 p.
- BOISSIN, Firmin. « La vie sociale dans le roman contemporain », *La Réforme sociale*, vol. 5, no 10 (1885), p. 499-504.
- BOURGET, Paul. « Édouard Rod », *La Revue hebdomadaire*, vol. 19, no 8 (19 février 1910), p. 281-292.
- LERNER, Michael G. « Édouard Rod et Émile Zola : I. Jusqu'en 1886 », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 15, no 37 (1969), p. 41-58.

- . « Édouard Rod and Émile Zola: II. From “La Course à la Mort” to Dreyfus », *Nottingham French Studies*, vol. 8, no 1 (mai 1969), p. 28-39.
- . « The unpublished Manuscripts of Édouard Rod’s “La Course à la Mort” and his Departure from Zola’s Naturalism », *Studi Francesi*, vol. 15, no 43 (janvier-avril 1971), p. 68-77.
- . « Édouard Rod and the Russian Novelists in France », *Nottingham French Studies*, vol. 9, no 1 (mai 1970), p. 31-43.
- . « Autour d’une conversation chez Émile Zola », *Lettres romanes*, vol. 24, no 1 (1^{er} février 1970), p. 265-272.
- . *Édouard Rod (1857-1910): A Portrait of the Novelist and His Time*. Paris; La Haye : Mouton, coll. « Studies in French Literature », no 24, 1975, 272 p.
- . « Édouard Rod et Émile Zola : une lettre inédite », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 23, no 51 (1977), p. 186-187.
- ROD, Édouard. « Mes débuts dans les lettres », *La Semaine littéraire* (Genève), vol. 19, no 891 (28 janvier 1911), p. 44-46.
- ROLDAN, Sébastien. « Quelle Joie de vivre dans *La Course à la Mort*? Le narrateur pessimiste d’Édouard Rod comme réponse au Lazare Chanteau d’Émile Zola », dans Carolyn Snypes-Hoyt et Marie-Sophie Armstrong (dir.) *Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing. À paraître en 2013.
- ROZ, Firmin. *Édouard Rod : Biographie critique*. Paris : Sansot, coll. « Les célébrités d’aujourd’hui », 1906, 71 p.
- SARCEY, Francisque. « Les livres », *La Nouvelle Revue*, vol. 7, no 36 (septembre-octobre 1885), p. 183-198.
- TRÉZENIK, Léo. « La Course à la Mort », *Lutèce*, vol. 4, no 178 (21-28 juin 1885), p. 1.

Sur Émile Zola

- Études françaises : Zola, explorateur des marges*, vol. 39, no 2 (2003).
- BAGULEY, David. « De la mer ténébreuse à l’eau maternelle : Le décor symbolique de *La Joie de vivre* », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 12, no 2 (1974), p. 79-91.
- . « Zola and Darwin: A Reassessment », dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.) *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*. Amsterdam; New York : Rodopi, 2011, p. 201-212.
- BECKER, Colette. *Les Apprentissages de Zola : Du poète romantique au romancier naturaliste, 1840-1867*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993, 414 p.
- BELL, David F. « Thérèse Raquin: Scientific Realism in Zola’s Laboratory », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 24, nos 1-2 (automne-hiver 1995-1996), p. 122-132.

- BEST, Janice. « Le naturalisme est-il un nihilisme? », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 49, no 77 (2003), p. 49-57.
- BORIE, Jean. *Le Tyran timide : Le naturalisme de la femme au XIX^e siècle*. Paris : Klincksieck, coll. « Publications de l'Université d'Orléans U.E.R Lettres et Sciences Humaines », 1973, 160 p.
- BRADY, Patrick. *L'Œuvre d'Émile Zola : Roman sur les arts, manifeste, autobiographie, roman à clef*. Genève : Droz, 1967, 504 p.
- . *Le Bouc émissaire chez Émile Zola : Quatre essais sur Germinal et L'Œuvre*. Heidelberg (Allemagne) : Winter, coll. « Reihe Siegen », no 29, 1981, 318 p.
- CANNONE, Belinda. *Émile Zola : L'Œuvre*. Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », no 104, 2002, 189 p.
- CLAVERIE, Michel. « Thérèse Raquin, ou les Atrides dans la boutique du Pont-Neuf », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 14, no 36 (1968), p. 138-147.
- CNOCKAERT, Véronique. « Denise ou la vertu attentatoire dans *Au Bonheur des Dames* », *Excavatio*, vol. 10 (1997) p. 40-47.
- . « Dans l'ombre de l'œuvre : l'enfant mort », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, no 72 (1998), p. 351-361.
- . *Émile Zola. Les inachevés : Une poétique de l'adolescence*. Montréal; Saint-Denis (France) : XYZ; Presses universitaires de Vincennes, coll. « Documents », 2003, 163 p.
- . « Corps en ruines : sur quelques agonies dans *Les Rougon-Macquart* », dans Hannah Thompson (dir.), *New Approches to Zola*, selected papers from the 2002 Cambridge Centenary Colloquium. Londres : Émile Zola Society, 2003, p. 133-142.
- (dir.) *Émile Zola : Mémoire et sensations*. Montréal : XYZ, coll. « Documents », 2008, 277 p.
- COUSINS, Russell. *Zola : Thérèse Raquin*. Londres : Grant & Cutler, coll. « Critical Guides to French Texts », no 95, 1992, 87 p.
- DEZALAY, Auguste. « L'exigence de totalité chez un romancier expérimental : Zola face aux philosophes et aux classificateurs », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no 24 (mai 1972), p. 167-184.
- . « Les mystères de Zola », *Revue des sciences humaines : Naturalisme*, no 160 (1975), p. 475-487.
- , et Laurence Martin. « Commentaires », dans Émile Zola, *Thérèse Raquin*, introduction d'Auguste Dezalay, commentaires et notes d'Auguste Dezalay et Laurence Martin. Paris : Librairie générale française; Fasquelle, coll. « Classiques de poche », no 34, 1997, p. 235-301.
- DUBOIS, Jacques. « Les refuges de Gervaise : pour un décor symbolique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 11, no 30 (1965), p. 105-117.
- . *L'Assommoir de Zola*. Paris : Belin, coll. « Belin sup : lettres », 1993, 237 p.

- EVENHUIS, Anthony John. *Messiah or Antichrist? A Study of the Messianic Myth in the Work of Zola*. Newark (DE); Londres : University of Delaware Press; Associated University Presses, 1998, 283 p.
- FLOWER, John E. « "Un roman qui aura pour cadre le monde ouvrier" (Émile Zola) », dans *Literature and the Left in France: Society, Politics and the Novel Since the Late Nineteenth Century*. Londres : Macmillan, coll. « Humanities Research Center », 1983, p. 7-28.
- FOUCART, Bruno. « Préface », dans Émile Zola, *L'Œuvre*, préface de Bruno Foucart, édition établie et annotée par Henri Mitterand. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », no 1437, 1983, p. 7-25.
- GAILLARD, Françoise. « La peur de l'origine », *Corps écrit*, vol. 32, (décembre 1989), p. 135-141.
- GARGUILO, René. « L'obsession de la faute dans *Thérèse Raquin* : la laïcisation du remords », *La Licorne* (Université de Poitiers) : *L'Obsession de la faute dans la littérature française du XVI^e siècle au XX^e siècle*, no 20 (1991), p. 113-122.
- GIRARD, Marc. « Modèles et contre-modèles de l'inconscient : une lecture freudienne de *La Bête humaine* », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, no 72 (1998), p. 363-375.
- JENNINGS, Chantal. « *Thérèse Raquin*, ou le péché originel », *Littérature* (Paris) : *Paroles du désir*, no 23 (octobre 1976), p. 94-101.
- . « Le conquérant zolien : de l'arriviste au héros mythique », *Romantisme : Aspects d'une modernité*, no 23 (1979), p. 43-53.
- KANES, Martin. « Autour de *Thérèse Raquin* : un dialogue entre Zola et Sainte-Beuve », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 12, no 31 (1966), p. 23-31.
- LEDUC-ADINE, Jean-Pierre. « Aspects de la genèse d'un discours mythique dans *L'Œuvre* d'Émile Zola », *La Licorne : Mythologies du romantisme*, no 18 (1990), p. 41-50.
- et Henri MITTERAND (dir.) *Lire / Dé-lire : Zola*. Paris : Nouveau Monde, 2004, 366 p.
- LINK-HEER, Ursula. « À propos du social-darwinisme de Zola dans *Les Rougon-Macquart* », dans René Guise et Hans-Jörg Neuschäfer (dir.), *Richesses du roman populaire : Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, octobre 1983*. Nancy : Centre de recherches sur le roman populaire, 1986, p. 335-351.
- MALEUVRE, Didier. « Nietzsche, Naturally », *Excavatio*, vol. 13 (2000), p. 190-198.
- MÉNARD, Sophie. « Les fantômes nuptiaux chez Zola », *Romantisme : Enquête*, no 149 (3^e quart 2010), p. 97-110.
- . « "Les guenilles humaines" ou les aveux du corps : Poétique de la révélation psychophysiologique dans l'œuvre d'Émile Zola », thèse dirigée par Véronique Cnockaert et Jean-Louis Cabanès, Montréal; Paris, Université du Québec à Montréal; Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, doctorat en études litt., 2011, 540 feuillets. En ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/4391/>.

- MILNER, Max. « Le peintre fou », *Romantisme : Folie de l'art*, vol. 19, no 66 (1989), p. 5-21.
- MITTERAND, Henri. « Préface », dans Émile Zola, *Madeleine Féral*, préface d'Henri Mitterand. Paris : Mémoire du livre, 1999, p. 7-20.
- MURPHY, Bernadette L. « Zola critique de Hugo : les enjeux d'une polémique », *The French Review*, vol. 61, no 4 (mars 1988), p. 531-541.
- NEWTON, Joy. « La dernière toile de Claude », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 46, no 74 (2000), p. 239-245.
- NISS, Robert J. « Zola et le capitalisme : le darwinisme social », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 26, no 54 (1980), p. 57-67.
- ORIOU, Philippe. « "J'accuse..." ou la rédemption : Émile Zola et les "Jeunes" », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 44, no 72 (1998), p. 93-104.
- PAGÈS, Alain. « "La lutte contre l'ange"... Zola et le mythe de Jacob », dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.) *La figure de Jacob dans les lettres françaises*. Milan : Cisalpino, coll. « Quaderni di Acme », no 119, 2010, p. 185-198.
- PARAF, Pierre. « Zola et le mystère », *Europe : Zola*, vol. 46, nos 468-469 (avril-mai 1968), p. 151-160.
- PONCHON, Thierry. « Nommer la femme : le lexique de *L'Assommoir* », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 50, no 78 (2004), p. 173-191.
- RATIER, Hubert. « Une héroïne flaubertienne : Gervaise Macquart », *Les Amis de Flaubert*, no 62 (mai 1993), p. 28-33.
- REVERZY, Éléonore. « Zola et l'allégorie : l'exemple de *La Joie de vivre* », dans Bernard Vouilloux (dir.), *Déclins de l'allégorie?* Pessac (France) : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », no 22, 2006, p. 105-122.
- . *La Chair de l'idée : Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*. Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », no 430, 2007, 262 p.
- ROLDAN, Sébastien. *La Pyramide des souffrances dans La Joie de vivre d'Émile Zola : Une structure schopenhauerienne*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012, 192 p.
- . « Victimes d'eux-mêmes ou de l'espèce? Darwin et les suicidés du roman naturaliste », dans Jean-François Chassay, Daniel Grenier et William Messier (dir.), *Oh mon Dieu, Charles Darwin : Sur la pertinence de la théorie de l'évolution en littérature*. Cahier Figura. À paraître en mars 2013.
- ROSSI, Riikka. « La grisaille du quotidien », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 54, no 82 (2008), p. 111-126.
- SCARPA, Marie. *L'Éternelle jeune fille : Une ethnocritique du Rêve de Zola*. Paris : Champion, coll. « Romantisme et modernités », no 119, 2009, 276 p.
- SEASSAU, Claude. *Émile Zola : Le réalisme symbolique*. Paris : Corti, coll. « Rien de commun », 1989, 435 p.
- SERRES, Michel. *Feux et signaux de brume : Zola*. Paris : Grasset, coll. « Figures », 1975, 379 p.

- SPANDONIS, Sophie. « Véronique ou l'extinction de voix : quelques réflexions sur le traitement de la parole dans *La Joie de vivre* », dans Vincent Jouve et Alain Pagès (dir.) *Les Lieux du réalisme : Pour Philippe Hamon*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'improviste », 2005, p. 201-12.
- VERNIER-LAROCLETTE, Béatrice. « L'Œuvre : chimère de la création artistique et précarité humaine », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 54, no 82 (2008), p. 127-137.
- WATROBA, Maria. « Thérèse Raquin : le naturalisme entre mensonge et vérité », *Romantisme : Romans*, no 95 (1^{er} quart 1997), p. 17-28.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam. « Une lecture de la spatialité zolienne : les ponts de L'Œuvre », dans Myriam Watthee-Delmotte (dir.) *Art de lire, art de vivre, hommage au professeur Georges Jacques*. Paris : L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2008, p. 423-430.
- WORTH, Jeremy. « In Striated Space: Zola's Female Figures and their Symbolic Environments », *Excavatio*, vol. 23, nos 1-2 (2008), p. 203-213.

Poétique réaliste-naturaliste

- Romantisme : Pessimisme(s)*, vol. 18, no 61 (1988).
- Romantisme : Le fait divers*, no 97, (3^e quart, 1997).
- Romantisme : Ethnocritique de la littérature*, no 145 (3^e quart 2009).
- AMBRIÈRE, Madeleine. « Balzac et l'énergie », *Romantisme : L'énergie*, vol. 14, no 46 (1984), p. 43-48.
- APTER, Emily. *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*. Ithaca (NY) : Cornell University Press, 1991, 273 p.
- BECKER, Colette et Anne-Simone DUFIEF (dir.) *Relecture des « petits » naturalistes*, actes du colloque des 9, 10 et 11 décembre 1999. Nanterre (France) : Publidix, coll. « Cahiers du RITM », 2000, 494 p.
- BUUREN, Maarten van. « Hystérie et littérature : la fissure par laquelle l'Esprit du Mal pénètre dans l'âme », *Poétique*, no 100 (1994), p. 389-409.
- CABANÈS, Jean-Louis. *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. Paris : Klincksieck, 1991, 2 vol.
- . *Le Négatif : Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*. Paris : Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », no 13, 2011, 304 p.
- CHASSAY, Jean-François. « Le créateur seul face à lui-même : l'écrivain et la masturbation », dans Pierre Popovic et Éric Vigneault (dir.), *Les Dérèglements de l'art*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 229-246.
- COLIN, René-Pierre. *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1979, 230 p.
- . *Zola, renégats et alliés : La République naturaliste*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 1988, 369 p.

- . *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*. Tusson (France) : Du Lérot, coll. « d'après nature », 1991, 220 p.
- DA SILVA, Frédéric. « Lettres de Paul Bonnetain à Émile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 57, no 85 (2011), p. 15-38.
- DÉMORIS, René (dir.). *L'Artiste en représentation*, actes du colloque Paris III-Bologne (16-17 avril 1991). Paris : Desjonquères, 1993, 213 p.
- DUCREY, Guy. *Corps et graphies : Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*. Paris : Champion, coll. « Romantisme et modernités », no 4, 1996, 661 p.
- DUFOUR, Philippe. *Le Réalisme : De Balzac à Proust*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1998, 339 p.
- GAILLARD, Françoise. « La peur des revenants », dans Gérard Danou (dir.) *Littérature et médecine : Ou les pouvoirs du récit*. Paris : Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, coll. « BPI en actes », 2001, p. 89-105.
- GODO, Emmanuel. *Huysmans et l'évangile du réel*. Paris : Cerf, coll. « Histoire », 2007, 325 p.
- GOSSELIN-NOAT, Monique et Anne-Simone DUFIEF (dir.) *La Représentation du réel dans le roman réaliste : Mélanges à Colette Becker*. Paris : Osea, 2001, 347 p.
- HAMON, Philippe et Alexandrine VIBOUD. *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France : 1814-1914*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, 2 vol.
- KOOS, Leonard R. « Touchy Subjects : Naturalist Influence and/or Naturalist Parody in Paul Bonnetain's *Charlot s'amuse* », *Excavatio*, vol. 13 (2000), p. 180-189.
- LAVILLE, Béatrice (dir.) *Champ littéraire fin de siècle autour de Zola*. Pessac (France) : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », no 20, 2004, 229 p.
- LECLERC, Yvan. *Crimes écrits : La littérature en procès au XIX^e siècle*. Paris : Plon, 1991, 447 p.
- (dir.) *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant : Une affaire de famille littéraire*, colloque international tenu à Fécamp, 27 et 28 octobre 2000. Mont-Saint-Aignan (France) : Publications de l'Université de Rouen, 2002, 269 p.
- RAIMOND, Michel. *La Crise du roman : Des lendemains du naturalisme aux années vingt*. Paris : Corti, 1966, 539 p.
- SAGNES, Guy. *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-84)*. Paris : Colin, 1969, 510 p.
- SOLAL, Jérôme. « À vau-l'eau, ou le triple abandon de Folantin », *Les Cahiers naturalistes*, vol. 56, no 84 (2010), p. 209-227.
- (dir.) *Figures et fictions du naturalisme*. Caen : Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Huysmans », no 1, 2011, 245 p.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et décadence*, préface de Jean de Palacio. Mont-de-Marsan (France) : Éditions interuniversitaires, 1994, 566 p.

Romantisme, mélodrame et mélancolie littéraire

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale de Rolf Tiedemann. Paris : Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », no 39, 2002, 291 p.
- . *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris : l'Herne, coll. « Carnets », 2007, 61 p.
- BERTRAND, Jean-Pierre et al. *Le Roman célibataire : D'À rebours à Paludes*. Paris : Corti, 1996, 241 p.
- BRISSETTE, Pascal. *La Malédiction littéraire : Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 410 p.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven (États-Unis); Londres : Yale University Press, 1976, 235 p.
- CHAMBERS, Ross. *Mélancolie et opposition : Les débuts du modernisme en France*. Paris : Corti, 1987, 241 p.
- DIAZ, José-Luis. « “Nous tous, enfants perdus de cet âge critique” : la “génération de 1830” par elle-même », *Romantisme : Génération Musset*, no 147 (1^{er} quart 2010), p. 13-28.
- MILNER, Max. « L'agonie », dans Robert Mahieu et Franc Schuerewegen, *Balzac ou la tentation de l'impossible*. Paris : Sedes, coll. « Bicentenaire », 1998, p. 65-75.
- PALACIO, Jean de. *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*. Paris : Séguier, 1990, 311 p.
- PELLETIER Sophie. « Le roman du bijou fin-de-siècle : Esthétique et société », thèse dirigée par Michel Pierssens et Patrick Wald Lasowski, Montréal; Paris, Université de Montréal; Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, doctorat de littératures de langue française, 2011, 492 feuillets. En ligne : [https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/6199/2/Pelletier Sophie 2011 these.pdf](https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/6199/2/Pelletier%20Sophie%202011%20these.pdf).
- PRAZ, Mario. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : Le romantisme noir*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1999, 492 p.

Théorie littéraire

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduction par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier. Paris : Gallimard, coll. « Tel », no 120, 1987, 488 p.
- CURATOLO, Bruno (dir.) *Le Chant de Minerve : Les écrivains et leurs lectures philosophiques*, actes du colloque de l'Université de Bourgogne (3 et 4 février 1995). Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, 204 p.

- DUMOULIÉ, Camille. *Littérature et philosophie : Le gai savoir de la littérature*. Paris : Armand Colin, coll. « U Lettres », 2002, 192 p.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », no 230, 1997, 227 p.
- . *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Droz, coll. « Titre courant », no 12, 1998, 327 p.
- MACHEREY, Pierre. *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990, 252 p.
- ROBIN, Régine. « L'écrivain et le sociologue », dans Pierre Popovic et Michel Biron (dir.), *Écrire la pauvreté*, actes du VI^e colloque international de sociocritique, Université de Montréal, Septembre 1993. Toronto : GREF, coll. « Dont Actes », no 17, 1996, p. 3-30.
- PIERSSENS, Michel. *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritique*. Lille : Presses de l'Université de Lille, coll. « Problématiques », 1990, 185 p.

Philosophie et littérature

- BAILLOT, Alexandre. *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, suivi d'*Essai sur les sources françaises de Schopenhauer*. Paris : Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1927, 358 p.
- BRUNEL, Pierre. « La statue du Commandeur », *Corps Écrit : L'allégorie*, no 18 (1986), p. 97-104.
- FRANGNE, Pierre-Henry. *La Négation à l'œuvre : La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, préf. par Michel Deguy. Rennes : Presses de l'Université de Rennes, coll. « Æsthetica », 2005, 371 p.
- HENRY, Anne (dir.) *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*. Paris : Klincksieck, coll. « Méridiens », 1989, 230 p.
- LEFRANC, Jean (dir.) *Schopenhauer*. Paris : l'Herne, coll. « Cahiers de l'Herne », 1997, 431 p.
- . « Schopenhauer, penseur "fin-de-siècle" », *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 92, no 1 (1998), p. 1-31.
- MARX, William. *Le Tombeau d'Œdipe : Pour une tragédie sans tragique*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxes », 2012, 206 p.
- MINKOWSKI, Eugène. *Le Temps vécu : Études phénoménologiques et psychopathologiques*, intro. par Yves Pélicier. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005, 409 p.
- NICOLAS, Serge et Laurent FEDI. *Un débat sur l'Inconscient avant Freud : La réception de Eduard von Hartmann chez les psychologues et philosophes français*. Paris : L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2008, 360 p.

SABOT, Philippe. « Trois figures littéraires du philosophe », *Europe : Littérature & philosophie*, vol. 78, nos 849-850 (janvier-février 2000), p. 227-248.

Art, science, ethnologie, histoire, psychologie, sociologie et imaginaire de la mort

ARIÈS, Philippe. *L'Homme devant la mort*. Paris : Seuil, coll. « Univers historique », 1977, 641 p.

BERNARDINI, Jean-Marc. *Le Darwinisme social en France (1859-1918) : Fascination et rejet d'une idéologie*. Paris : CNRS, coll. « CNRS histoire », 1997, 459 p.

CABANNE, Pierre. *Monsieur Degas*. Paris : Lattès, 1989, 389 p.

CAROL, Anne. *Histoire de l'eugénisme en France : Les médecins et la procréation XIX^e-XX^e siècle*. Paris : Seuil, coll. « L'univers historique », 1995, 381 p.

CONRY, Yvette. *L'Introduction du darwinisme en France*. Paris : Vrin, 1974, 480 p.

DELUMEAU, Jean et Yves LEQUIN (dir.) *Les Malheurs des temps : Histoire des fléaux et des calamités en France*. Paris : Larousse, 1987, 519 p.

ERNST, Gilles (dir.) *La Mort dans le texte*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1988, 266 p.

FABRE, Daniel. « Le retour des morts », *Études rurales : Le retour des morts*, nos 105-106 (janvier-juin 1987), p. 9-34.

FABRE-VASSAS, Claudine. « Avant-propos », *Terrain : La mort*, no 20 (1993), p. 5-6.

FOUCAULT, Michel. *Naissance de la clinique*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadriga », 1963, 214 p.

———. *Les Mots et les choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », no 166, 1990, 400 p.

———. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1972, 583 p.

MONTANDON-BINET, Christiane et Alain MONTANDON (dir.) *Savoir mourir*, postface de Louis-Vincent Thomas. Paris : L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1993, 308 p.

THOMAS, Louis-Vincent. *Rites de mort : Pour la paix des vivants*. Paris : Fayard, 1985, 294 p.

———. *La Mort en question : Traces de mort, mort des traces*. Paris : L'Harmattan, coll. « Nouvelle études anthropologiques », 1991, 536 p.

VAN GENNEP, Arnold. *Manuel de folklore français contemporain, tome premier : Du berceau à la tombe*. Paris : Picard, 1943-1946, 2 vol.

———. *Les Rites de passage : Étude systématique des rites*. Paris : Picard, 1981, 288 p.

VERDIER, Yvonne. *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*, précédé de *Du rite au roman : Parcours d'Yvonne Verdier* par Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1995, p. 7-37.

VERNANT, Jean-Pierre. *La Mort héroïque chez les Grecs*, présenté par Jacques Ricot. Nantes : Pleins feux, coll. « Version originale », 2001, 41 p.